

الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية



SCANNED BY
JAMAL HATMAL

تأليف : دكتور مصري عبد الحميد حنورة
تقديم : دكتور مصطفى سونيف



الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية

تأليف: د. مصري عبد الحميد حنورة
تقديم: د. مصطفى سوييف



الجمعية المصرية العامة للكتاب

١٩٧٩

تصدير

بقلم

الدكتور مصطفى سويرف

أستاذ ورئيس قسم علم النفس بجامعة القاهرة

الدكتور مصرى عبد الحميد واحد من مجموعة من الباحثين المصريين الذين يعزى لهم أن تفخر بهم . لأنه يضيف يحوته لينة إلى صرح عظيم له خطره في حاضر الأمم ومستقبلها . هو صرح البحث العلمى الجاد . والبحث الذى يقدمه الدكتور مصرى تألف قيمته من مكونات متعددة . فهو بحث علمى تتوفر له المقومات النهجية التى تقسّم له الدقة والموضوعية . وهو بحث فى مجال العلوم النفسية حيث الدقة والموضوعية لا تزال تقوم أمامها صعوبات منها ما هو طبيعى ومنها ما هو مقتعل مما فرغ العاملون فى التخصصات الطبيعية والبيولوجية من التغلب عليه . وهو بحث يتناول ظاهرة الإبداع التى تنفرد بمستوى من التعقّد يتطلب قدرا من شحن الهمة لدى الدارسين قلما تتطلبه دراسة ظواهر السلوك الأخرى ، وأخيرا هو بحث يتنظم مع سلسلة من البحوث النفسية داخل إطار مشروع علمى كبير يدور حول الدراسة النفسية الشاملة لظاهرة الإبداع فى سلوك البشر . ويقوم على إنجاز خطوات هذا المشروع الكبير فريق من العلماء الشبان يعملون معاً فى ظل معمل علم النفس بجامعة القاهرة . وهذه الحقيقة الأخيرة تضيف كذلك عنصرا جديدا إلى قيمة البحث الذى نحن بصدده قلما تتوفر للبحوث التى تبدأ وتنتهى فى حدود عقل فرد منفرد .

والسؤال الرئيسى الذى يتصدى الدكتور مصرى للإجابة عليه هو : كيف يقوم الكاتب الروائى بإبداع رواية . أو بعبارة أخرى : كيف تتم عملية الإبداع على نحو ما يمارسها كتاب الرواية .

وفى سبيل الإجابة على هذا السؤال لجأ الباحث إلى مجموعة كبيرة من كتاب الرواية المصرية وطبق عليهم أدواته التى من شأنها أن تضمن له الحصول على البيانات الدقيقة ليجرى عليها تحليلاته الإحصائية ويستخلص منها استنتاجاته . وسيرى القارئ بين صفحات الكتاب عرضاً مفصلاً للخطوات التى اتبعتها الدارس فى حصر مجموعة الكتاب التى بحث الظاهرة لديها . وللاحتياطات المنهجية التى أدخلها فى اعتباره حتى يفسن الحياض العلمى لعمله . كما سيجد القارئ مناقشة تفصيلية للأدوات وإجراءات تطبيقها وتحليلها . وهى أدوات متعددة بينها الاستخبار . والاستبار . وتحليل المقسوم لبعض الوثائق ذات الطابع الخاص . وكذلك ستجد بين أيدينا تفصيلاً أميناً للخطوات المنهجية التى خطاها الباحث ليفسّن لتلك الأدوات والإجراءات ما يجعلها ذات قيمة علمية محققة .

ترجمت سيجين هينزلى من الدكتور مصطفى عبد الحسيب - جلد هذه الرسالة - المشاهدة بأسلوب عرقى يشف عن حس أدبى مرهف . مما يجعل القراءة ممتعة بالإضافة إلى كونها تقريراً علمياً مدققاً .

من أجل ذلك كله يعملى أن أقدم الكتاب وصاحبه . وإلى لأرجو لها التوفيق فى توصيل الخطاب للقارئ . كما أرجو للقارئ التوفيق فى تلقى الرسالة .

القاهرة فى مارس ١٩٧٨

مصطفى صوفى

مقدمة

شغل موضوع الابداع الأذهان منذ زمن بعيد . ولكن في الحقيقة لم يوجه جهد مكثف لدراسة الموضوع دراسة علمية الا منذ بداية خمسينات هذا القرن وبمثل الخطاب الرئاسي الذي القاه جليفرود بمناسبة رئاسته لجمعية علم النفس الأمريكية سنة ١٩٥٠ (Guilford, 1950) نقطة بدء عامة لسيل جارف من البحوث التي كرسها القائمون بها لدراسة الابداع .

وقد حصر سوييف البحوث التي أجريت في موضوع الابداع منذ سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٦٨ ولاحظ أن هذه البحوث تتوزع بين عدد من الفروع تخص موضوع عملية الابداع وحده منها ٧٥ بحثا من ٧١٩ بحثا عن الابداع عموما أمكن تصنيف ٦٧٤ بحثا منها (سوييف ١٩٧٠ ملحق ٣) .

ولقد قمنا من جانبنا بمراجعة اعداد مجلة الملخصات النفسية التي صدرت عن جمعية علم النفس الأمريكية منذ سنة ١٩٥٩ . كما أجرينا عددا من الاتصالات بعدد من الجامعات ومراكز البحث العلمي والباحثين في الغرب والشرق ممن لهم اهتمام بدراسة الابداع عموما وعملية الابداع بوجه خاص . وكان من حصيلة هذا الجهد ، وما توفر لنا من مصادر أخرى ما مكنتنا من الوقوف على أهم التيارات المعاصرة في دراسة عملية الابداع ، وقد اجتهدنا في الوصول الى تصنيف هذه التيارات ، ولاحظنا انه يمكن حصرها في ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول . ويميل أصحابه إلى تفرقة الظاهرة تجزئة كما يجب لا يمكن
التجزي من أن يخرج من دراسة أو دراسة أو عدد من الدراسات بوضوح واضحة
العمل لعملية الابداع . الأمر الذي يعطى احساسا بالاحتياج لمزيد من البحوث .
أو جعل العمل . يحاول الربط بين تلك النتائج الجزئية . ومن أمثلة هذه
الدراسات ما قام به ميفيك وزملاؤه (Mednick et al, 1964)

وما قام به ماي وزملاؤه (Maier et al, 1968) وما قام به
شاكسبي والبرونجتر (Csikszentmihalyi & Getzels, 1970)

ولقد حقق هؤلاء العلماء في هذه الدراسات إلى الضبط التجريبي لمواقف
الابداع رغم عدم معظم هؤلاء الباحثين بعدم التماثل بين مواقف الابداع الطبيعية
والمواقف المصطنعة أو التجريبية . على نحو ما يذكر رودلف ارنهيم .

(Arnheim, 1962)

الاتجاه الثاني . ويستطيع التمييز بينه على عدد من الدراسات النظرية عمل قنوا
كثيرا من التفسير التأملي للابداع . وهي وإن كانت عمليا أساس نظري لا يأس به
للعلمة . فإياها على تقبض دراسات واتجاهات الأولى تتفق بل دقة شجيرة
وتحكمة . ومن أمثلة هذه الدراسات بعض ما نشره كل من
مانس (Mansel, 1963) وروجرز (Rogers, 1959) وماي هال

(M. Henle, 1967)

الاتجاه الثالث . ويميل أصحابه إلى استخدام الأساليب الاسقاطية والتنويم
الصناعي . وبعض الأسس التأملية لتفسير عملية الابداع خاصة . والظاهرة
الابداعية على وجه عام . ومن أمثلة هذه الدراسات . ما نشره ستارك (Stark, 1970)
وما نشره ماجرينا باوير (Howers, 1968)

وإن كان بين مانس في هذا الاتجاه بعض التجارب التجريبية وما نشره
ستارك كريبير (Krippner, 1970) وباوير عن الإحلال والطاقة

البشرية والابداع . التي مما قد يدعوننا لوضع في عداد بحوث الاتجاه الأول .
هذه بوجه عام هي الاتجاهات الثلاثة التي اجتهدنا في تحديدها وإبرازها كما
تعرف بوجود عدد آخر من الدراسات ذات الصفة الشمولية . وهي الدراسات
التي تتجه إلى استخدام الأسلوب التجريبي مع تسليح بأسس نظري معقول .
واستثمار كاف للوصول إلى تفسير شامل ، لعملية الابداع . وأمثلة لهذه

الدراسات - ما قام به سوييف سنة ١٩٤٨ (سوييف ١٩٧٠) وما نشره أرنهيم
(Arnheim, 1982.) وما نشره ماكس فريدمان
(Wertheimer, 1959) وهذا النوع من الدراسات في الواقع
ومع الأسف . لا يمثل انجازا عاما بالرغم من أهميته لوصف وتفسير عملية الابداع

لهذا السبب . وهو خلو الميدان من مثل هذه النوع من الدراسات . ولأسباب
أخرى ستوضح فيما بعد . فثمة هذه الدراسة عن عملية الابداع لدى كتاب الرواية ،
وكان سؤالها الأساسي هو : (كيف تتم عملية الابداع على نحو ما يمارسها كتاب الرواية
والقصة الطويلة ؟)

وتنقسم الدراسة الى ثلاثة أبواب :

١ الباب الأول : وعرضا فيه للإطار النظري لهذه الدراسة . ويتضمن خمسة
فصول . فصل عن عملية الابداع في الميادين الإبداعية ، وفصل عن عملية
الابداع والرواية وفصل عن الفعل وفصل خامس استعرضنا فيه نماذج لدراسات
عملية الابداع .

٢ الباب الثاني ويتضمن عرضا للمنهج الذي استخدمناه في هذه الدراسة
ويتضمن ثلاثة فصول . منها فصل عن العينة وفصل عن الأدوات . وفصل
ثالث عن الاجراءات .

٣ الباب الثالث : ويتضمن عرضا للنتائج ويقع في فصلين . فصل عن الجوانب
الأول من العملية وهو جانب الاستعداد والتحضير . وفصل أخير عن الأداء أو
التنفيذ في عملية الابداع .

على أننا في النهاية نود أن نوضح أن بحثنا كهذا لم يكن ليتسنى له أن يتم دون أن
تكون الظروف المحيطة به كلها ميسرة ، والحقيقة انه من هذه الناحية كان بحثنا محظوظا ،
فلقد وجد لدى أستاذي الدكتور مصطفى سوييف من الرعاية ما فاق توقعي ، ولست
أملك في هذا الموضع من وسائل الشكر . إلا أن أقدم إليه هذا البحث ، ثمرة مجهود
مشترك بيني وبه ، فإن كان قد جاء على نحو ماثوق فعظم الفضل يرجع إليه وإن
وجدت فيه بعض المواضع القاصرة فردها الى وحدي . وأنحمل تبعها .

ولقد كان البحث محظوظا أيضا اذ وجد لدى معظم الكتاب المصريين .

كتاب الرواية والقصة برجه خاص والدrama برجه عام . استعدادا ونحسنا انعكس
أثرهما على التجازة بهذه الصورة .

أما أساتذة علم النفس وزملائي أعضاء هيئات التدريس والباحثين بالجامعات
ومراكز البحث العلمي هنا وفي الخارج فإن أفضالهم على وعلى هذا البحث بما لا ينق به
كلمة شكر عابرة . وحسبهم أنهم قدموا خيراتهم وآراءهم دون انتظار لعائد أو جزاء .

وأجد لزاما على في هذا الموضع أن أشيد بأصحاب الفضل المباشر على وعلى
هذا البحث . أولهم أستاذي الدكتور فاطمة موسى والاساتذة والدكاترة عبدالله سليمان
ومحمد فرغلي وعبدالحليم محمود وعبدالتار ابراهيم وسلوى الملا وكمال مرسى وزين
عبدالحمد ومحيي حسين وصفوت فرج وعبدالسلام الشيخ وناهد رمزي وعبد العظيم
رجب وأحمد عبدالمعطي وعبدالعزیز هلال ومكرم عبده وفوزي فايد وآخرون غيرهم
من لا يسع صدر هذه المقدمة لحصرهم .

كما أشكر الهيئة المصرية العامة للكتاب وجميع العاملين بها الذين كان لتضافرهم اكبر
الأثر في إنجاح هذا الكتاب بالصيغة التي جاء عليها .

وفي النهاية أشكر زوجتي الاستاذة سعاد مكى للجو العائلي الممتاز الذي يسرته
لي . وفي غير ظله ما كان لبحثنا هذا أن يتقدم كثيرا

معصري ع . حنورة

الباب الأول

إطار نظري

الفصل الأول

عملية الإبداع في السياق الإبداعي

السؤال الأساسي لهذه الدراسة هو : كيف يقوم الكاتب الروائي بإبداع رواية ؟ ، ولا حاجة بنا إلى الإفاضة في إبراز أهمية هذه الدراسة ، خاصة وأن المراجع المتخصصة لم تشر إلى بحث واحد عن نفس الموضوع خلال العشرين عاما المنقضية منذ سنة ١٩٥٨ . (Psychological Abstracts, 1950-1976)

والدراسات التي نشرها جيلفورد (J.P. Guilford) وهو بعد من أكبر المهتمين بموضوع الإبداع ، اهتمت مع المقام الأول بالقدرات^(١) رغم أنه أطلق على القسم الأول من أقسام البناء الذي اقترحه للعقل اسم العمليات^(٢)

(Guilford, 1950, 1957, 1971) (Guilford, Merrifield, 1960)

(سويف . ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦) . (اليد . ع . م . ١٩٧١ ص ١٨٠) وعلى الرغم من اشارته إلى أهمية دراسة العملية الإبداعية في أكثر من موضع إلا أن جهدا كبيرا لم يوجه حتى الآن لدراساتها على نحو متعمق .

(1) Abilities

(2) Operations

ولكن لماذا الابداع في مجال الرواية بالذات ؟

لا غفك في الموضوع الحالي إلا أن ترد بما رده باحث آخر هو الدكتور مصطفى سريث في مقام مشابه عندما شرع في دراسة عملية الابداع في الشعر حيث قال : نحن لم نختر الشعر لأنه أسعى الفنون . كما يروق ليحل أن يذهب . مثل هذه النظرة التقويمية لا تتفق والمذهب العلمي الذي تستر عده الوقوع من حيث ثانياً موجودة فعلاً . وبالتالي فلها حقوق متساوية في دفع الباحث إلى الاهتمام بها . والنظر في علة وجودها (د . سريث . ١٩٧٠ ص ١٤)

وإن كنا نضيف إلى هذا الرد مؤقناً أن الرواية هي من ناحية أخرى فعل كبير يتكون من أفعال صغرى . الأمر الذي قد يضع أيدنا على خصائص جديدة للعملية الابداعية وسواء كانت عملية الابداع واحدة في جميع مجالات الفنون أم مختلفة في خصائصها من فن لآخر فإن الأمر في كلتا الحالتين يستحق الاهتمام والتوقف . فإذا كان الأساس النفسي لعملية الابداع الفني واحداً في جميع مجالات الفنون ، فستكون هذه نتيجة لما أهميتها . من حيث التطبيقات الممكنة في مجال تعليم الفنون . وتدريب الفنانين . وإذا كان الأمر غير ذلك فستكون الأهمية مضاعفة . من حيث دفعنا لمزيد من البحث وراء هذه المظاهر للكشف عن أسرارها . والفقرات في أعماقها .

أى أننا نعمل في هذا المجال بالفعل لتأكيد أهمية التعرف على ما إذا كانت عملية الابداع ذات أسس نفسية واحدة في مختلف الفنون . أم أنها تختلف باختلاف طبيعة الظاهرة الفنية أو الانتاج الابداعي .

هدف البحث .

نريد في هذه الدراسة على نحو ما أجملتنا فيما سبق أن ندرس الابداع الفني من حيث هو عملية من عمليات النشاط النفسي المتعددة . كيف تخضع هذه العملية منذ بدئها حتى نهايتها . بكل ما يعتورها من شد وارتخاء وتفتح وإغلاق في مجال الرواية . مع المقارنة كلما أمكن ذلك بعمليات الإبداع في باقي مجالات الانتاج الفني .

وإذا كان الفن على نحو ما يذكر سريث نشاطاً حياً فلكي نشعره بلزماً أن تلقى الضوء على ما دار لدى الكائن الحي الذي أبدعه ، بلزماً أن نفهم عملية الابداع التي دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التي ارتضاها الفنان أخيراً . أن نتقدم معه ، منذ البداية الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى هذه الصورة التي قبل الفنان أن يطلعنا عليها (سريث ١٩٧٠ ص ٢٥) .

وبلزمنا في الأساس أن نعتزف بأن عملية الابداع هي نشاط نفسي ، والنشاط النفسي على نحو ما يذهب إلى ذلك جون أكلتر (J.C. Eccles, 1958) هو مجموعة من الظواهر السلوكية التي تصدر عن الفرد (الإنسان) كردود فعل واستجابات على منبهات تصدر إليه من البيئة (سواء كانت بيئة داخلية أو خارجية) (Eccles, 1958)

النشاط النفسي إذن مجموعة من الاستجابات ، قد تكون استجابات حركية أو ذهنية أو لغوية الخ وهذه الاستجابات يحددها ويتعلق بها عدد من المتغيرات من بينها :

١ — السمات المزاجية للشخصية (البد . ١٩٧١ . الملا ١٩٧٢).

٢ — البيئة الاجتماعية ومستوى الطموح فيها . كسمة اجتماعية واسعة فردية

٣ — القدرات العقلية

٤ — القدرات الابداعية (مادام الحديث سيدور عن النشاط النفسي المتعلق بالابداع) .

٥ — الاهتمامات الشخصية من ميول وقيم واتجاهات .

٦ — عملية الابداع في علاقة مع هذه المتغيرات (من حيث أنها موضوع دراستنا الأساسية) (خورة . ١٩٧٧ . ا . ب).

وجدير بنا في هذا المجال أن نذكر أن النشاط النفسي لا يتعلق فقط بالاداء أو الانتاج الابداعي . وإن كان يتحقق بشكل سافر في النشاط الابداعي .

سنحاول في هذا الفصل أن نلق الضوء على عملية الابداع في علاقتها الحية ببعض المتغيرات المتعلقة بها . لتقدم بعد ذلك إلى دراسة ديناميات العملية . وأبعادها .

عملية الابداع والوسط الاجتماعي .

أحررت دراسات متعددة للتعرف على العلاقة القائمة بين الابداع وبين الموقف الاجتماعي . والموقف الاجتماعي الذي تقصده في هذا المجال ، هو الظروف الاجتماعية التي تتدخل بشكل أو بآخر في توجيه عملية الابداع سواء كان هذا التوجيه في شكل تحديد لموضوع الابداع أو في شكل تقويم لما يتم ابتعاه ، أو في شكل تحسيس أو تعويق ، سواء اتخذ هذا التحسيس أو التعويق مسالك للتطبيق أو إهمال للنتائج العائد من عملية الابداع .

ويذكر دونالد تيلور Donald Taylor - أنه من دراسة أجريت لمعرفة العامل المؤثر في الإبداع لدى فئة من المبدعين - وجد أن العلاقة بين المبدع والشرف على العمل ذات تأثير كبير . وكلما كانت هذه العلاقة متممة وحميدة كان ذلك مؤديا إلى زيادة الإبداع .

كذلك يذكر تيلور أنه بمقارنة الإبداع لدى النساء والرجال وجد أن تباين الخبرات بين هذين الفريقين له علاقة بموضوع الإبداع .

كذلك يذكر تيلور أن العوامل الثقافية المرتبطة بالمستوى الاقتصادي لها علاقة بالإبداع ومن المهم التعرف على القيم التي يكتسبها الفرد في البيئة التي نما فيها (Taylor, D., 1961) .

ويذكر سوف أن العبقرية هي وظيفة معينة في المجال النفس والاجتماعي من حيث أنها عملية تخصي نحو ادماج الأنا مع الآخر في بناء اجتماعي متكامل هو النحن (سوف ، ١٩٧٠ ص ٣٣٩) .

فإذا كانت الخصائص الفردية للمبدع — ذات أساس فطري — تتعلق بإمكاناته البيولوجية ووظائفه الفسيولوجية . إلا أن الاستعداد الفطري ليس سوى إمكانية محددة بالتأثير الخاص ، ويتوقف تحققها على مجال ذي خصائص معينة بحيث أن الناتج دائما هو محصلة لتفاعل الجانبين (نفس المرجع ص ٣٤٠) . وسائر علماء النفس يقررون بوجود العلاقة المؤثرة بين المبدع والمجتمع حتى فرويد (Freud, S.) لم ينس هذه العلاقة أو يهملها . فإن لآنا الأعلى^(١) القول الفصل في تحديد الصورة التي يمكن أن يقتنع بها بعض مضمون اللا شعور ليظهر في العمل الفني (سوف ١٩٧٠ ص ٣٤٣) .

وإذا كان المجتمع العام الذي يعيش فيه الفرد له من التأثير على المبدع بما يجعله في كثير من الأحيان أسير مشكلاته . وهين اهتماماته . فإن الجماعة المباشرة أيضا لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركا وموجها في كثير من الأحيان .

ويذكر تيلور أيضا في هذا الصدد أنه يبدو واضحا أن جزءا مهما من البيئة له

(1) Super Ego

تأثيره الكبير على الابداع . ذلك هو الجماعة المباشرة⁽¹⁾ والتي قد يكون المبدع جزءا منها .

ويذكر تيلور أن عددا كبيرا من التصميمات التجريبية استخدم للتعرف على هذا الجانب الهام من جوانب الظاهرة الابداعية . ومن بين هذه التصميمات مايعتمد إلى جعل مجموعة من الناس يعملون معا في عمل معين على أساس اختيار ما إذا كان هذا النوع من العمل الجماعي يمكن أن يكون ذا تأثير في اتجاه تيسير انتاج الأفكار . وهي العملية التي أصبحت تعرف باسم القصف الذهني⁽²⁾ .

ويذكر تيلور أنه قام وزملاؤه (Taylor, D. 1961) بتصميم تجربة للكشف عن تأثير المجموعة على عملية الابداع لدى الفرد . وقد جاءت النتائج في اتجاه أن المجموعة ليس لها تأثير إيجابي على انتاج الأفكار الابداعية تحت ظروف القصف الذهني .

ويذهب موريس شتاين إلى أن الفرد لا يتأثر فقط بكون أفكاره تنمو من خلال القصف الذهني على عكس ما رأينا عند دونالد تيلور بل يرى كذلك أن المجموعة الصغيرة أو الجماعة المرجع⁽³⁾ لها تأثير كبير على الفرد المبدع .

يقول موريس شتاين عن علاقة الفرد بعائلته إنه : « قبل أن يصير الفرد عندما ينضج مبدا . هذا الفرد يعيش في بيئة محددة الاتساع ، والتي فيها يحصل على خبرات توجهه في اتجاه أو آخر سلبا أو ايجابا ونعني هنا الوحدة الاجتماعية الصغيرة التي يكون الطفل على علاقة بها ألا وهي العائلة . »

وفي عدد من الدراسات يركز موريس شتاين على تأثير الجماعة المرجع — غير الأسرة — على تعريف أو تيسير الابداع . فمن رأيه أن المبدع مالم يوفق إلى آخر سواء كان هذا الآخر في شكل جماعة تتحسس لأفكاره وأعماله أو في شكل فرد يستمع إليه ويكون صداه المقوم ومرآته العاكسة ، مالم يوفق المبدع إلى هذه الجماعة فلن يكتب لأعماله أن تأخذ طريقها إلى القبول الاجتماعي (Stein, M., 1962, 1975)

(1) Immediate Group

(2) Brain storming

(3) Reference Group

ونفس هذا الذى وصل إليه شتين — وجدناه من قبل وبشكل جوهري فى دراسة الإبداع لدى الشعراء . فما لم يوفق الأنا إلى الآخر . وما لم يوفق كذلك إلى تقبل الآخر لإنتاجه . فلن يحقق الهدف الذى سعى إليه وهو الوصول إلى حالة التحن — تخفيفاً للتوازن النفسى . والاجتماعى الذى هو صميم هدف الفنان . (سويت — ١٩٧٠ . أماكن مطرقة) .

وبذكر شتاين أنه فى كثير من الأحيان مابلجاً الفنان المبدع إلى التعلق بمصدر اقتصادى لتمويل نشاطه — وفى سبيل ذلك فهو يدخل فى اتفاق مع الآخرين (سواء تم ذلك بشكل رسمى أو فى صورة ودية) وفى الفنون يكون هؤلاء الآخرون هم النصاراء^(١) بينما فى المجالات الأخرى يكون الآخرون إما أصدقاء أو عملاء^(٢) . وفى بعض الأحيان يعطى هؤلاء الناس المبدع كل الحرية لإنتاج ما يروى له . بينما فى ظروف أخرى . يضعون الحدود التى يقبل عندها ما ينتجه . وبالإضافة إلى هذه المطالب الرسمية التى تتعلق بالإنتاج النهائى . فإن التعبير أو الراعى كثيراً ما تكون له مطالب معينة يطلب من المبدع أن يسلك فى إطارها . (Stein, Cui, Con Creativ. p. 36)

وبالإضافة إلى تأثير البيئة الاجتماعية فإن الإطار الثقافى هو الآخر على نحو ما يذكر شتاين له أثر بالغ فى تشكيل الاتجاهات الإبداعية لدى الشخص المبدع . ليس ذلك فحسب . بل إن الظروف الجغرافية . كثيراً ما تكون ذات آثار كبيرة على نوع الإنتاج الإبداعى الذى يتحقق من خلال نشاط المبدعين . (Stein, M. 1962)

على أننا نود أن نشير فى هذا المجال إلى أن كثيراً من المبدعين تاروا على الوسط الثقافى الذى يعيشون فيه . وكان إنتاجهم فى كثير من الأحيان ثورة ضد الأوضاع السائدة فى مجتمعهم . ومن هنا فإن علينا إذا قلنا ما يذهب إليه موريس شتاين أن نقبله فى حدود التكوين الثقافى الذى يتعرض له الشخص المبدع . والأمر يتوقف بعد ذلك على السمات الشخصية لدى هذا المبدع .

وربما كان من بين النتائج التى توصل إليها سويت ما يؤكد ما نذهب إليه فى هذا الموضوع من أن المبدع شخص أحس بالتأثير . وتعمق لديه هذا الإحساس للدرجة

(1) Patrons

(2) Employers

التي جعلته يرى مالا يرى غيره من أبناء مجتمعه . ومن ثم كان نشاطه الإبداعي يسرى
 انجاء الدعوة إلى اعتناق رؤيا جديدة قد يكون هو وحده الذي يراها وقد يراها معه
 غيره . ولكنه على نحو ما ، هو الذي تمكن من التعبير عنها وبطريقه الخاصة . على أن
 الأمر ليس بهذه البساطة . التي نجدها عند موريس شتين والتي تكاد تحيل الإبداع إلى
 نوع من الامتثال ، على الرغم من أن الإبداع في أحد معانيه هو إنتاج جديد وأصيل .
 ونافع . بل إن موريس شتين نفسه قد قدم هذا التعريف ، فإذا كان الأمر مرهونا برغبة
 الرؤساء أو التصراء أو الجماعة الصغيرة ، فربما كان العائد انتاجا مفيدا للمجتمع ولكنه
 لن يكون على طول الخط إنتاجا إبداعيا .

اذن فما هو العامل الحاسم في توجيه نشاط المبدع ؟ ستحاول أن تتوقف قليلا
 عند القدرات الإبداعية التي تمكن هذا الشخص بالذات من حمل رغبته على جناح
 التنفيذ .

عملية الإبداع والقدرات الإبداعية :

تشير النتائج الحديثة بوضوح إلى أن العقل البشري لا يتكون فقط من قدرات
 الذكاء العام أو ما يطلق عليه أحيانا الذكاء الاتباعي أو الإبتالي
 (Convergent) فقد وجد في عدد من الدراسات أن هناك قدرات أخرى

ويعتبرج . ب . جيلفورد وبول تورانس وغيرهما من دارسي قدرات الإبداع
 أصحاب الفضل في الكشف عن نطاق هذه القدرات . ولما نريد في هذا الصدد أن
 نفصل القول في هذه القدرات فلقد جاء ذكرها بإسهاب في عدد من الدراسات
 السابقة (سويف ١٩٧٠ ؛ السيدع . م . ١٩٧١ ؛ صفوت فرج ٢٧٠ حسن أحمد
 ١٨ . Soucif, 1959; Soucif & Elsayed. 1970)

يكفي في هذا المقام أن نذكر عددا من القدرات الأساسية التي تدخل في
 تكوين العقل الإبداعي ، ويمكن لنا أن نقف على شكل العلاقة المحتملة بين عملية
 الإبداع وهذه القدرات .

أول هذه القدرات وأجدرها بالاهتمام هي قدرة الأصالة ، ولقد كانت هذه
 القدرة من الأهمية للدرجة التي جعلت كثيرين ومنهم سارانونف مذنبك
 (S. Mednick) يعتبرها القدرة الإبداعية الأساسية ، بل إنه حاول أن
 يستلخصها مرادفة للإبداع (Originality Creativity) ودون أن

ندخل فى جدل حول ماذهب إليه مدنيك فالتا نرى أن هذه القدرة هى بالفعل حجر
الرحى فى تكوين العقل الابداعى سواء كانت مرادفة أو شاملة أو متضمنة فى القدرة
الابداعية .

كيف يمكن أن يحى الانتاج ابداعيا أصيلا ؟ .
من شروط الأصالة أو تعريفاتها أن تكون نادرة جديدة ونافعة ومتعلقة
بالموضوع أو بالموقف الذى نهدف إلى حله أو تشكيله . وعلى هذا الأساس فانها لكي
تكون أصيلة لابد أن تتضمن هذه الصفات التى اذا توفرت كانت كافية بحداتها :
ولكن هل يكفى أن تتوفر لدى الفرد هذه القدرة لكي يكون مبدعا أصيلا ؟ .
من الطريف أن نلاحظ فى هذا المقام أن كل هذه الصفات التى تضاف إلى
الأصالة هى صفات فى الأساس تتعلق بالانتاج الابداعى وليس بقدرة الأصالة .

وربما كان من الملائم أن نسمى هذه القدرة « القدرة على الأصالة » لا قدرة
الأصالة ، ومادنا قد وصلنا إلى هذه النتيجة ، فعلينا أن ننظر فى متعلقاتها : إن
القدرة على الأصالة مسألة دينامية أى هى عملية . ونحن لا نتكر أن جيلفورد فى رسمه
للعقل قد تحدث عن عدد من الجوانب للقدرة العقلية ، من بينها جانب العمليات ،
ولكننا نريد أن نؤكد على أن القدرة على الأصالة هى نموذج واضح جدا لما يمكن أن
تكون عليه القدرات الابداعية من طبيعة دينامية .

لكي أصل إلى الشكل الأصل أو الفكرة الأصلية : فلا بد أن نكون مزودا
بخصيلة لا يأس بها من الأفكار غير الأصلية ، حيث أننا إن لم أكن على وعى بغير
الأصيل : فلن نشئ إلى الوصول إلى الأصيل .

ومن هنا تتم عملية التقييم والمقارنة بين الأصيل وغير الأصيل ، وهى تتم على
نحو دينامى ، لأن المبدع فى حركته الدائبة يحاول باستمرار أن يسمو على نفسه ،
ومجرد وضوح الفكرة الابداعية لديه : يضعها فى مكانها الملائم من إطار أفكاره ،
ومن ثم فقد يحملها إلى حيز التنفيذ . وقد لا يعملها فتضيع منه ، من هنا كانت الصفة
التي يصنعها البعض بين الإبداع والأصالة ، من أن الفكرة الابداعية هى أصالة
متحققة . فى حين أن الأصالة قد تكون إبداعا تحت التنفيذ ، وما لم يملك الفرد
إمكانات التنفيذ أو وسائله ، فقد لا يقدّر لهذه الفكرة الأصيلة أن تتحقق يوما ما .
والذى نريد أن نصل إليه من هذا النقاش ، أن القدرة على الأصالة —

فضلا عن باقي القدرات الابداعية — ترتبط بالموقف الابداعي بصورة تدعونا إلى استنتاج أن عملية الابداع هي المحور الذى يمكن من خلاله أو من حوله أن يدور النشاط الابداعي .

لا نقصد بالطبع أن يكون هذا الاستنتاج نتيجة لاهتمامنا بدراسة عملية الابداع ، لكننا نحاول فقط إبراز الأهمية الخاصة لدراسة عملية الابداع ، من حيث هي الوسيط (Medium) الذى من خلاله تتحقق أو تتجلى القدرة على الابداع .

يكفينا هذا القدر من الحديث عن القدرات الابداعية ، والتي مثلنا لها بالقدرة على الأصالة . حيث اتضح لنا بشكل بارز أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بعملية الابداع . ولكن ماذا يمكن أن يكون عن هذا الشخص الذى يعمل بالفعل هذه القدرة على الابداع ؟ أليس هذا الشخص محكوما بظروف وشروط أخرى ؟ .

لقد رأينا من قبل أن عملية الابداع لا تتم في الفراغ . وأنها تتم من خلال وسط اجتماعي ثقافي جغرافي ذي شروط معينة . فإذا عن هذا الشخص المبدع ؟ يمكن أن تتحقق لديه القدرة على الابداع لكن يقوم بالابداع ؟ الإجابة على هذا : لا ، فلا بد من وجود سمات شخصية أخرى تلتقي مع الظروف الاجتماعية والثقافية والجغرافية المواتية كما تلتقي بقدر معقول من القدرة على الابداع ، هذه الظروف هي ما نسميه بالمبات المزاجية .

عملية الابداع وسمات الشخصية :

ماذا نقول في كثيرين لديهم الظروف الاجتماعية والثقافية : بل والقدرة على الابداع ومع ذلك لم يعطوا شيئا ابداعياً ، ربما كان السبب في ذلك أنهم لا يملكون أقوى (الدافع) على نحو مايسرى برونر
(Bruner. 1962. P. 12) .

• من أبرز سمات القدرات الابداعية التي كشفت عنها الدراسات العلمية للحقود وغيره من الباحثين :

١- الامة : Flexibility - المرونة : Flexibility : هنا بالإضافة إلى عدد آخر من القدرات

نلاحظ ظهورها في عوامل مستقلة من دراسة لأخرى (سوف ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦) (السيد ، ج - م - ١٩٧١) .

أولا يملكون مفتاح هذه الجنة البرية على نحو ما يذهب إلى ذلك الشاعر رامبو إذ يقول
« انتهى أملك وحدى مفتاح هذه الجنة البرية » .

أو كما يذهب إلى ذلك فيلسوف القرن الثامن عشر الفرنسي هلفيوس اذ يقول
« الانسان بدون دافع غير قادر على الانتباه الذى به يتم الحكم المتنازه » .

ولا يستجد بروزر أهمية القدرة على الابداع ، فلما لاشك فيه أنها هي الأساس
في الابداع ولكنه يذهب كذلك إلى أنها من وجهة نظر متصفة — عادية
(Trivial) - لأنه في أى مستوى من مستويات النشاط (Energy) أو
« لذلك يمكن أن توجد درجة تريد أو تنقص من درجات الابداع في نفسنا »
(Ibid P. 17) .

هل يخفى بروزر بهذا أنه عند أى درجة من درجات القدرة على الابداع يمكن
أن يتم إنتاج ابداعى ؟ يبدو أن بروزر يميل إلى ذلك ، وإن كان يحدد درجة مبله هذا
بأن الانتاج الابداعى يتوقف على القدرة الابداعية . وإذا كان الدافع ذا أهمية غير
عادية في تنشيط الابداع فإن السمات النفسية الأخرى ذات أثر كبير في تحقيق الابداع .

ولقد أمكن في دراسة تمت هنا في مصر قام بها عبد الحليم محمود التحقق من
وجود علاقة متحية بين القدرات الابداعية والسمات المزاجية للشخصية ، وقد لخص
(ع . محمود) هذه العلاقة فيما يلي :

١ - أن قدرا من التوتر النفسى - كما نقيسه اختبارات عدم تحمل الغموض المستخدمة
في دراسة - لازم للأداء الابداعى ، على أن يكون هذا التوتر النفسى مصحوبا
بسمات الصحة النفسية ، كقوة الأنا ، والاكتفاء الذاتى ، والأتى إلى تشييت
التفكير الابداعى . وتوبيقه .

٢ - التوتر النفسى ، متعتلا في عدم تحمل الغموض ، يرتبط ارتباطا سالبيا بالقدرات
الابداعية في مناطق السمات المزاجية المختلفة سواء كانت تمثل عدم غموض أو قوة
الأنا أو اكتفاء ذاتيا أو عصاية أو انبساطا ، كما أن العصاية ترتبط بالمرونة
اللقائية - وهى إحدى القدرات الابداعية - في بعض مناطق العصاية ذاتها
ارتباطا سالبيا .

٣ - ترتبط الصحة النفسية ، بمثلة في قوة :الأنا ، والاكتفاء الذاتي . بالاداء على مقاييس القدرات الابداعية في المناطق المختلفة للسماة ارتباطا مرجيا .

٤ - يرتبط الانبساط — في الدرجات العليا والوسطى من قوة الأنا ارتباطا ساليا بكل من المرونة التلقائية والطلاقة — وهي قدرة أخرى من القدرات الابداعية .

(ص ٣٠٠)

ويعلق عبد الحليم عمود على هذه النتائج بقوله إنه «في الوقت الذي اقتصرته فيه الدراسات السابقة على محاولة دراسة العلاقة المستقيمة التي بينها ، وكانت تنهى إلى عدد ضئيل من الارتباطات الدالة ، أثبت هذا البحث أن اللون السائد في العلاقة بين هذين النوعين من المتغيرات هو العلاقة المنحنية . أى العلاقة التي تميل إلى الاطّراد حتى مستوى معين : ثم تميل بعده إلى التدهور أو الانخفاض ، ثم يشير الباحث إلى أهمية المناخ النفسى لهذه العلاقة حيث أن المناخ النفسى الذى تحدده السماة المزاجية للشخصية يساعد مع عدم اغفال عوامل أخرى كالبينة ، على ظهور هذه القدرات أو يؤدى إلى طمس معالمها (اليد . ع ، م : ١٩٦٨) .

والنتيجة التى يمكن لنا أن نخرج بها من الدراسة المصرية فى مجال العلاقة بين القدرات الابداعية والسماة المزاجية ، هذه النتيجة تؤكد لنا طبيعة هذه العلاقة . فبالإضافة إلى ما ذكر من أنها «ارتباط منحني» ، إلا أنها في نفس الوقت علاقة ونفاعية ، دينامية أى أنها ترتبط بالظروف النفسية والظروف الاجتماعية بشكل يدعونا إلى التساؤل عما إذا كان هذا الارتباط يمكن الحصول عليه بصورة أفضل ، فيها إذا لجأنا مباشرة إلى الظروف الحقيقية للابداع ؟ .

بمعنى أننا إذا انجهنا إلى الشخص في موقف الابداع . لماذا يمكن لنا أن نعد لديه من هذه السماة ؟ .

إننا نعلم أن السماة المزاجية والقدرات الابداعية هي صفات على قدر لا بأس به من الثبات لدى الافراد . ولكن من المعلوم كذلك أن سمّة كالتوتر برغم احتفاظ الكائن البشرى بدرجة معينة لها . إلا أن هذه الدرجة تتراوح صعودا وهبوطا . وفقا للظروف الاجتماعية والنفسية وما إلى ذلك ...

وقد نفعل في لحظة لسبب أو لآخر فترداد درجة التوتر لدينا لو قد تنخفض لأمر من الأمور . والبحث الذى ذكرناه منذ قليل يتحدث عن العلاقة بين السماة

والقدرات من حيث هي متغيرات على قدر من الثبات ، فإذا تكون النتيجة لدى الفرد الواحد الذى تنخفض أو ترتفع لديه درجة السمة ... ؟

أغلب الظن أن هناك شكلا من أشكال العلاقة الدبائية على نحو ما أوضح الدكتور سويف فى دراسته عن الابداع فى الشعر ، هذا الشكل الذى يتبدى فى حركة الشاعر قبل الابداع وأثناء الابداع ، ثم بعد انتهائه من أدائه قصيدته .

إن الشاعر فى علاقته بالمجتمع ، قد يفقد اتزانه النفسى ، فإذا يفعل ؟ إنه يلجأ إلى الأسلوب الذى يعيد به تحقيق هذا الاتزان . هذا الأسلوب هو اللجوء إلى ميدان اهتمامه ، الشعر ، قد يضح فى هذا الشعر صورة أو قضية ، أو موقفًا ولكنه فى جميع الأحوال يته على نحو ما يذكر الشاعر أحمد رامى (سويف ١٩٧٠ ص ٢٤٢) .

وبعد أن ينتهى يلجأ إلى الآخر الذى يريد منه أن يوافق أو يقتنع بوجهة نظره ، وقد لا يقتنع الآخر ، فإذا بحث للشاعر ؟ إن توتره لا ينتهى ، بل إنه قد يزداد توترا ... نخرج من هذه النقطة بأن ارتباط القدرات الابداعية بالساعات المزاجية للشخصية سيظل محتاجا إلى دعم أكبر باللجوء إلى دراسته من خلال موقف ابداعى محدد (أى فى إطار فعل الابداع ذاته) . وبالرغم من أننا تعلم أن ذلك أمر صعب إلا أننا نعلم كذلك أن دراسة عملية الابداع (بالوسائل المتاحة) قد تمكننا من الاقتراب جزئيا من هذا الهدف .

وربما كان ماتيه إليه سويف عند فحصه لنتائج جيلفورد من خلل هذا التصنيف من عامل هام هو عامل المحافظة على الاتجاه مؤيدا لما سبق لنا ايضاحه ، فقد رأى هذا الباحث أننا نستطيع أن نصيف إلى هذه القائمة اقتراحا بعامل نطلق عليه اسم «عامل الاحتفاظ بالاتجاه» والراجح أنه يستطيع أن يفسر بعض مظاهر التنوع فى هذا الميدان ، ذلك أن الشخص المبدع يبدو أنه يمتاز بالقدرة على تركيز انتباهه وتفكيره فى مشكلة معينة زمنا طويلا جدا . وهذا مما يتفق وملاحظة ماير (N.Maier) ومؤداه أن «من بين السمات الهامة التى تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين والتابعين ، والتى تمتاز بها كذلك طريقهم فى اطلاق طاقاتهم . التركيز على العمل الذى هم بصددده لفترات لا حد لها» وكذلك ذكر فرتنهيمر (M. Wertheimer, 1959) من أبشتين أنه ظل معنيا بمشكلة اللعبة الربية لمدة سبع سنوات . وقد تغير المشكلة قليلا أو كثيرا من حيث مضمونها ، ولكن المبدع

يظل محتفظاً بالإنحاء معين (سويف ١٩٧٠ ص ٣٥٣) .

ويدور لنا من هذا الوصف وما عرضه صفوت فرج أن هذا العامل يتعلق بعملية الإبداع أكثر مما يتعلق بالشخص البديع ، فإن مواصلة الإنحاء (أو المحافظة على الأنحاء) هي عملية تتعلق بالإبداع من حيث هو نشاط ذاتي التقدم والتفكير والاتصاف ومحاولة تغيير زاوية الرؤية للوصول إلى تحديد الخطوات القادمة .

إن فرتيسر يذكر أن أينشتاين كان في حالات كثيرة يتوقف ، بل ويصاب أحياناً بالعجز ، ولكنه كان يثابر ، ويحاول أن ينظر من زاوية أو أخرى ، والتعلق بالهدف شيء وحركته الدائرية والرامية إلى تحقيق هذا الهدف شيء آخر ، وإن كان لنا أن نقصيف أن مستوى النشاط النفسي للشخص علاقة كبيرة بمواصلة الإنحاء

وقد كان من الملائم جداً أن يدخل صفوت فرج مع بطاريته عدداً من مقاييس التورنر النفسي ليرى علاقتها باختبارات المحافظة على الإنحاء وهذا ما فعلته المذكورة سلوى الملا — في دراسة لها عن العلاقة بين التورنر النفسي والإبداع ، وقد لاحظت هذه الباحثة وجود علاقة إيجابية بين التورنر النفسي والقدرات الإبداعية كما تقيسها اختبارات جيلفورد للإبداع ومقاييس المحافظة على الإنحاء التي وضعها سويف وصفوت فرج (سلوى الملا . ١٩٧٠) .

والحقيقة أن مواصلة الإنحاء ، يمكن أن يكون بعداً محورياً يدور حوله عدد من المحاور كأن يكون هو العمود الفقري الذي تلتزم من حوله فقرات الإبداع ، أو الخطب النفسي الذي يجمع باقي أجهزة النشاط النفسي في موقف الإبداع .

وقد نسفر دراستنا الحالية عن وجود أدلة من موقف العملية الإبداعية ، أدلة موجهة إلى طبيعة هذا البعد المحوري ، خاصة إذا أدركنا أنه بعد أقرب إلى النشاط النفسي المزاجي من حيث هو بعد طول أي تقدمي ، متعلق بالعملية في حالة حدوثها وهذا ما أكدته سويف من خلال طبيعة المقاييس التي وضعها لهذا العامل ، فالمقاييس هي عمل إبداعي فعلاً تتبع خبطاً من بين عدد من الخيوط للوصول به إلى نتيجة ، سواء كان هذا الخيط قصة لفظية أو شكلاً في طريقه إلى الكمال .

ونحن نقترح أنه يمكن طلب بناء قصة مثلاً تعتمد على نبذة نمطية للمفحوص ، أو تعتمد على نتيجة نطلب إليه بلوغها ، وفي هذه الحالة يمكن لنا اكتشاف طبيعة هذا العامل من خلال احتضانه بوجهة ذهنية ، ولكنها متفاعلة مع باقي

امكاناته وانفعالاته وثقافته ، ومشكلاته ، وليست محددة سلفا على نحو ما قام به صفوت فرج .

هنا نجد أن الشخص يقوم بالفعل بدراسة عملية الابداع وليس مجرد تتبع الخيط ، الأمر الذى يدعونا إلى الاعتقاد بأن التبع الذى قام به مفحوصو (صفوت فرج) هو بعد واحد فقط من أبعاد المحافظة على الاتجاه ، يمكن أن يكون بعدا منطقيا أو عقليا ، الخ .

نكون بهذا تقريبا قد وصلنا إلى نقطة هامة ، هل لعملية الابداع علاقة بقياس القدرات الابداعية ، والسماح المراجعة ؟ .

لاحظنا من مناقشتنا لمقاييس عامل مواصلة الاتجاه الذى أشار إليه د . سوف ، وحاول اختياره صفوت فرج ، أن عملية الابداع يمكن أن توحى بتدوير من المقاييس الابداعية ، فلاحظة المبدع وهو يعمل بطينا موجهاة على قدر كبير من الاهمية نعول منها على امكان استنباط مقاييس صادقة لعملية الابداع ، وهذا ماسوف تناقشه فى نقطة تالية .

عملية الابداع والمقاييس الابداعية :

الابداع من بين سائر أوجه النشاط النفسى ليس طاقة مختزنة ، إنه تنفيذ ، والتنفيذ يترجم أى يتحقق فى واقع ملموس ، ومن ثم فإن الاختصار على عدد من المقاييس . تقىس بها القدرة على الابداع هو أمر فى غاية الخطورة ، ليس فحسب لأنه يقيد اذهان الباحثين ، ولكن لأنه يوحى بأن ظاهرة الابداع هى ظاهرة مقيدة محددة ، الأمر الذى يتنافى مع طبيعة الظاهرة .

وليس لنا اعتراض على اهتمام الباحثين بقياس القدرة على الابداع ولكن الاعتراض هو على التركيز الشديد على القدرات الابداعية ، وابتكار المقاييس الملائمة لها انطلاقا من تصور نظرى على نحو ما فعل جيلفورد (Guilford, 1950) . وماتلا ذلك من أعوام من صرف معظم جهده إلى تصميم المقاييس التى تلائم القدرات التى افترضها للابداع .

على حين أن جيلفورد نفسه بعد أن قدم وصفا مختصرا للمراحل الأربع الرئيسة لعملية الابداع على نحو ما جاء لدى والاس (Wallas, G. 1926) يذكر أننا اذا كنا نحاول التفرقة بين أشخاص على درجات مختلفة من النبوغ الابداعي

فهو نقول مثلا إن بعض الأفراد افضل من البعض الآخر في توفير أسباب الاختبار . وكيف يستطيع الباحث أن يقدم لاختبار القدرة على الاختبار ؟ إن الاعتقاد بأن عملية الاختبار تتم في منطقة من الذهن تسمى باللا شعور ، لن يساعدنا على أن نقدم خطوة في هذا السيل . إنه يقتصر على أن يدفع المشكلة بعيدا عن أنظارنا حيث يتيح الباحث لنفسه التحلل من ضرورة تتبع المشكلة خطوة أخرى (عن سويف ١٩٧٠ ص ٣٧٠) .

ومن ثم فلم ير جيلفورد أى فائدة من الأبقاء على مفهوم الاختبار . ويعلق الدكتور سويف على رأى جيلفورد معارضا بقوله : ليس في طبيعة الموقف سبب علمي يمنع الباحث من أن يصف بعض الأفراد بأنهم يفوقون أفرادا آخرين من حيث القدرة على الاختبار (نفس المرجع ص ٣٧١) .

ونحن في هذا المقام بدلا من أن نستبعد مع جيلفورد استخدام هذا المفهوم . يحذر بنا أن نبحث بطريقة أكثر علمية ، بحيث يمكن أن يثبت لنا وجود أفراد أكثر من غيرهم مقدرة على الاختبار على نحو ما يذهب إلى ذلك الدكتور سويف . بل وقد تمكن بالفعل سارنوف مدنيك من الوصول إلى بعض النتائج الهامة . مما سوف نتعرض له فيما بعد .

كما تمكن وستكوت (Westcott) هو الآخر من دراسة الاختبار بطريقة لائس بها خاصة في علاقته بالحدس (Westcott, 1968) .

والأمر المهم في هذا المقام أن نشير إلى أن دراسة عملية الابداع تمنحنا دائما سبيلا للهداية ، ومفهوم الاختبار الذي اقترحه والاس نقلا عن هلمهولتر ، وروانكاريه سنة ١٩٢٦ وجد في الستينات من بحرى التجربة بناء على مقاييس مقننة لاختبار صحته .

وقد تمكن من خلال عدد من الدراسات المتعلقة بعملية الابداع من أن نصل إلى قدرات أو صفات أو أبعاد نفسية أخرى لها علاقة بظاهرة الابداع .

والفكرة التي برزت للدكتور سويف والتي ذكرناها من قبل تؤيد ماذهب إليه

فما يتعلق بعامل المحافظة على الاتجاه ، وما ذكره فريشمر ، لم يكن مجرد فكرة عابرة ، بل هي ملاحظة واقعية تمكن من اقتناصها حين كان يقوم بدراسة فعل الابداع عند أريشتين .

والاتجاه الذى ذكره نورمان ماير هو الآخر كان مبنيا على أساس عدد كبير من الدراسات فى مجال التربية خاصة فيما يتعلق بحل المشكلات .

والدراسة الحالية قد تكون مؤشرا ملائما يمكن عن طريقه اضافة ملاحظات قد تسهم بشكل أو بآخر فى إثراء مفهوم الابداع ، خاصة وأنها تتعرض للدراسة موضوع معقد وخصيب متعدد الجوانب ترى الملامح ، الأمر الذى قد يجعل البعض ينظرون إلى دراسته نظرة متشائمة تصد عن سبيله . ولكي نقف على الأبعاد الحقيقية والجوانب الواقعية لهذا الموضوع (موضوع الرواية) رأينا أن نلقى نظرة سريعة عليه ، نحاول من خلالها التعرف على طريقنا . وهذا هو موضوع الفصل القادم .

الفصل الثاني

الرواية في سياق الإبداع الفني

موضوع هذه الدراسة كما سبق أن ذكرنا هو عملية الإبداع الفني في الرواية . وقد تعرضنا فيما سبق بالفعل لعملية الإبداع ومكانها في السياق الإبداعي .

ولقد ثارت من قبل تساؤلات حول ما إذا كان من الممكن أن تدخل الرواية الى دائرة النشاط الذي يمكن وصفه بأنه نشاط إبداعي ، وفي نفس الاتجاه أو قريب منه ثارت تساؤلات أيضا عما إذا كانت الرواية من الأساس فنا على الإطلاق .

وقد يقتضينا الرد على مثل هذا النوع من الأسئلة أن نقف قليلا عند الفن ، ماهيته وتعريفه ، فقد نتسكن بعد ذلك من الحسم في امكانية اعتبار الرواية مجالا معزولا به من مجالات الفن . وبالتالي قد نتسكن من الانتهاء الى أن ممارستها ليست بعيدة عن مجال النشاط الإبداعي

يقول جون ديوي في معرض حديثه عن موضوع الفن : ما هو الموضوع المناسب للفن ؟ وهل يمكن القول بأن هناك مواد هي بحكم طبيعتها ملائمة له . وأخرى هي بحكم طبيعتها غير ملائمة له ؟ انقول انه ليس ثمة مادة يمكن أن تعد حقيقة مبتذلة ... من وجهة نظر المعالجة الفنية ؟

ويبدو أن اجابة الفنون نفسها قد اتجهت ببات وتقدم نحو الرد بالإيجاب على السؤال الأخير . ومع ذلك فان هناك تقليدا راسخا البنيان يأتي الا أن يتطلب من الفن

إقامة تفرقات مفصلة تثير البغضاء والشحناء ومن هنا فقد يحسن بنا أن نعرض بإيجاز الخطوط الرئيسية لهذا الموضوع .

يسنعرض ديوى بعد ذلك التقدّم الذى تم منذ أعلن ارسطو أن موضوع المأساة — وهى أعلى ضرب من ضروب الأدب — هو نكبات النبلاء فى حين أن مصائب العامة من الناس إنما تصلح بطبيعتها موضوعا لنوع أدنى من الأدب ... ويشير ديوى الى ثورة ديدرو على كون موضوع المأساة هو فقط معالجة شئون الأمراء والملوك ودعوته الى قيام تراجيديا برجوازية . ثم يشير ديوى الى أن الأمر قد تقدم فى القرن التاسع عشر الى معالجة الموضوعات العادية . ومن ذلك ما عبر عنه كولور بدج بقوله « ان النقطه الأولى من بين الثقتين الرئيسيتين اللتين يقوم عليها الشعر — هى المثلث الصادق أو التثبت الايمن بتلك التماذج الشرية أو الاحداث الواقعية التى نلتقي بها فى كل قرية ، مع ما يخطب بها من جهات مجاورة . بشرط أن يكون هناك ذهن تأملى وجندلى يتعقبا ويلاحظها بمجرد أن تتجلى فى الخارج » .

يتطرق بعد ذلك جون ديوى الى الحديث عن القصة على اعتبار انها الميدان الذى حقق بالفعل الثورة التى بدأها ديدرو وتايها كولور بدج من أن الفن لا يمكن ولا ينبغي له أن يقف بالمعالجة عند موضوعات معينة أو مواد معينة . بقول ديوى « ... أما القصة فقد كانت اعظم أداة لتحقيق مثل هذا التغيير أو التجديد فى مضمار الأدب النثرى ، وهكذا حولت القصة مركز الاهتمام من البلاط الملكى الى الطبقة البرجوازية ، ثم الى الفقير والعامل . وأخيرا الى الرجل العادى . بغض النظر عن مركزه . وان روسو ليدين بالجانب الأكبر من تأثيره الضخم المسترف فى مضمار الأدب للثورة الخيالية الكبرى التى اثارها حول الشعب⁽¹⁾ بحيث اننا نستطيع أن نقطع بأن تأثير هذه الدعوة كان اقوى فى دعم شهرته من شتى نظرياته الشكلية .

... ومن بين وظائف الفن — على نحو ما يذهب ديوى — أن يقضى على ذلك الحياء الذى قد ينفخ بالذهن الى اجتناب بعض المواد ، ورفض ادخالها دائرة الشعور الإدراكى بما ينطوى عليه من تور صريح ..

واذا كان ثمة تحديد مفروض على استعمال المواد ، فان هذا التحديد هو اهتمام الفنان ، وهو تحديد لا يعد مقيدا بأى حال ، بل هو يمثل حمة باطنة فى طبيعة عمل

(1) Le Peuple

الفنان . الا وهى ضرورة الإخلاص أو الصدق الفنى . ومعنى هذا أن الفنان يلزم بألا يوه أو يزيف وألا يساوم أو يتساهل . (ديوى ١٩٦٣ ص ٣١٤ — ٣١٩) .

هذا هو موضوع الفن كما تحدده جون ديوى . وواضح من هذا التحديد ومن اشارته الى أن القصة قد تكفلت بتفسير النظرة الى موضوع الفن — من خلال التراجيديا — بأنه معالجة شئون النبلاء والعلماء . واضح أنه حاول أن يصل من حديثه واستعراضه لموضوع الفن إلى ماهية الفن فما هو الفن إذن ؟

يعرف تولستوى الفن بأنه « ذلك الضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه الى الآخرين بطريقة شعورية ارادية مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية »

(ابراهيم . ز . . ص ١٩)

وفى تعريف الفن فى دائرة معارف الفنون نجد التعريف التالى ويشير الفن الى أى نشاط تلقائى ومضبوط^(١) وبهذا المعنى العام لمصطلح الفن فإنه — أى الفن — يمكن تمييزه ومقابلته فى نفس الوقت بعملية الطبيعة^(٢) . الفن هو أى طريقة ذكية يمكن من طريقها ضبط الطبيعة . وتاريخ الفن بهذا المعنى ... يمكن أن يكون تاريخ البراعة البشرية^(٣)

Encyclopedis of the arts. P.66

وهذا المعنى العام يمكن أن ينطبق على أى نشاط بشرى يهدف الى إخضاع الطبيعة لاهداف الانسان ، وهو يكاد يقترب من مفهوم الصناعة عند العرب . هذا المفهوم الذى كان يستخدم استخداما مشابها لاستخدامنا مفهوم الفن فى أيامنا هذه . ويمكن لنا أن نعود الى الوداء قليلا لنرى على أى نحو كان العرب يتعاملون مع الصناعة ، فنجد ان أبا حيان التوحيدي يذكر أنه كان يعجبه قوم يسمعون إلى غشاء صبي صغير يذيع الفن فقال لهم وحشونى بما كنتم فيه عن الطبيعة ، لم احتاجت الى الصناعة . وقد علمنا أن الصناعة تحكمى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها على

(1) Controlled

(2) Process of the Nature

(3) Human Ingenuity.

سقوطها دونها ، ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة الى الصناعة فعاد التوحىدى يقول : «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتكمل بكاملها . وتعمل على استعمالها وتكتب بإملائها وترسم بإلقاتها . فالوهمسكار اذا صادف طبيعة قابلة — ومادة مستجيبة ، وقرينة حوائية وآلة متفاداة أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤثقا ، وتأليفاً معجبا ، واعطاهما صورة معشوقة . وحرية مرموقة ، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة فن هنا احتاجت الطبيعة الى الصناعة . لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة ... استكمالاً بما تأخذ وكالاً لما تعطى (التوحىدى . ١٩٢٩ ص ١٦٣ — ١٦٤) .

من هذا النص الذى أوردناه عن ألى حبان التوحىدى ومن النصوص السابقة يمكن لنا أن نصل الى التعرف على ماهية الفن ووظيفته فى الماضى ، والحاضر . والفن فى الماضى كان يضم مآثره فى الوقت الحالى بالعلم والتكنولوجيا بالإضافة الى التعبير الفنى فى المجالات المختلفة . فالصناعة لم تكن تطلق على الشر أو الكتابة فحسب . بل كانت كذلك تطلق على الاختلال بالكيمياء والفلك ... الخ حيث أن التخصصات لم تكن قد تميزت بعد . ومن المعروف أن نفس الفرد كان يقوم بمعظم هذه الأعمال ، الى أن تعقدت وسائل العيش . وتضخمتم المعرفة البشرية التى يلزم أن يتعرف عليها من يريد أن ينجح فى عمل أو صناعة واحدة . فما بالك بمن يريد أن ينجح أكثر من صناعة ؟

ومن ثم كان الاتجاه الى التخصص من أجل الاجادة . ومن أجل تحقيق التكيف ، ويشير الدكتور سويف الى أن تحقيق التكيف الذى تهدف اليه البشرية قد يتم بأحدى وسيلتين أو بهما معا فيقول : «ولقد استعانت الانسان منذ القدم بوسيلتين تمكنها من تحقيق التكيف هما المعرفة العلمية ، والتعبير الفنى . وبالمعرفة العلمية عملت على كشف البيئة الخارجية وتغييرها . أعنى الواقع الخارجى المحيط بالانسان وبالتعبير الفنى ، عملت على سر البيئة الداخلية وتغييرها ، وبذلك مكنت للتكيف أن يتم ، كلما تغير العالم الخارجى ، تغير العالم الداخلى ، واذا تغير الداخلى ألقى الخارجى يحتاج الى بعض التغير حتى يلائمه ، وهكذا أمكن للحضارة أن تنمو ، وتتقدم معتمدة على هذين العنصرين المتكاملين : العلم والفن . (سويف ١٩٧٠ ، ص ١٧)

هذا هو الفن : التعبير عن ذات الانسان ، وجهة نظره الخاصة ، بيئته الداخلية بالوسيلة الملائمة ، وبصورة شائقة — من أجل التكيف : التكيف النفسى ، والتكيف الاجتماعى ، فأين إذن مكان الراوية ؟

قد يلزمنا قبل أن نقدم كثيرا لنضع الرواية فى مكانها الملائم أن نتعرف عليها .

الرواية : الموضوع والهدف .

يذكر فورستر ، أن الرواية قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين .

ويتراوح هذا الاتساع من كاتب الى آخر . بل أن المراجع الذى تحدث عنه — لم نستطع أن نجزم بمده ، وعلى العموم فهو قد يبدأ من ٢٠٠٠ كلمة للقصة ويمتد إلى أكثر من آلاف الصفحات .

على أن الرواية قد تدرجت وتطورت فى أشكال مختلفة الى أن وصلت إلى شكلها الحالى الذى نقرأ الآن فيها نقرأ من القصة الطويلة .

ويذكر توماس مان «Thomas Mann» أن الملحمة بالنسبة للرواية تمثل ما يمكن أن نعتبره عصرها الكلاسيكى القديم . فالرواية تبدأ عادة ذات طابع دينى أو كهنوتى . ثم تتطور بالتدريج فتصبح واقعية وديمقراطية . وإن كان يحدث أحيانا أن يظهر منها هذا الطابع الشعبى الملى مع طابعها الوقور جنبا إلى جنب . حدث ذلك فى مصر القديمة مثلا . فنحن نجد فى عصر الاسرة السادسة اناجا نزيبا شهيرا مثل مغامرات سنوحى . ثم لا نلبث أن نجد بعدها رواية الملاح المنكوب . وقصة الفلاح الفصح ، وحكاية الشقيقين . ثم حكاية كتراميسيت . وبسطيع المرء أن يعرف عن مصر القديمة من هذه القصص والحكايات أكثر مما يعرف عن طريق المجموعة الكبيرة من الاناشيد والصلوات الرسمية الموجهة إلى الأرباب (توماس مان ١٩٦٦ ص ١١٣ — ١١٤) .

بعد أن ذكر توماس مان أن أصول القصة غالبا ما ترجع إلى أسس أقدم تمثل فى الملاحم على نحو ما ورد من قدماء المصريين . يتطرق إلى التأكيد على أن هذا لم يحدث عند المصريين فقط ، بل لدى الهنود نجد نفس الشئ ، كما أننا نواجه بنفس الأمر فى الأدب الفاريسى القديم ثم اليونانى والرومانى ثم فى العصر الحديث . تبدأ الرواية حيث تنتهى الملحمة ، أو بالفاظ أدق تبت الرواية من أوضاع الملحمة .

ويفرر توماس مان أن الانتقال إلى الرواية النثرية كان يمثل نهضة ورقيا فى دنیا القصة فقد كانت الرواية فى المقام الأول تطورا معقدا وغنيا للملحمة الشعرية التى تلتزم بقيود أشد ،

ولكن كان للرواية امكانياتها الكامنة فيها ، وقد تحدثت هذه الامكانيات

خلال التطور الطويل للرواية منذ الكتابات الإغريقية المتأخرة والحكايات الهندية الخرافية . حتى التزيه العاطفي ، والألفة الاختيارية بصورة تسمح لنا بأن نقول أن الملحمة هي سابقة مهجورة للرواية (نفس المرجع ص ١٢١) .

وإذا كان توماس مان يرى أن الرواية هي تطور من أقرب الاجناس الفنية إليها . قلعله يقصد بذلك أن طبيعة الأمور التي يحكمها منطق التطور حتمت أن الشكل الروائي من أشكال التعبير الفني يمثل الآن ومنذ بدأ يأخذ وضعه — المكانة التي كانت تحتلها الملحمة قبا مقبى — مع تقدم فنى شكل التعبير ومضمونه ومقاصده .

ولعل هذا هو مقاصده توماس مان حين قال : « عندما انفصلت الرواية الترية عن الملحمة سلك فن السرد سبيل التطور نحو النظر الى الاشياء نظرة ذاتية ونحو الرق » (نفس المرجع ص ١٢٣) .

ويرى توماس مان أن الرواية هي الشكل الفني لهذا العصر ، وأنها باعتبارها عملا فنيا عصريا ، تمثل تلك المرحلة من النقد التي تتبع مرحلة الشعر ، وصلتها بالملحمة هي صلة الوعي الابداعي بالقدرة الابداعية غير الواعية ، وببني أن نصيف أن الرواية باعتبارها الانتاج الديمقراطي للوعي الابداعي ، ليس من الضروري أن تختلف من ناحية الروعة وبقاء الاثر . (نفس المرجع ، ص ١٢٧) .

إن الرواية الاجتماعية العظيمة كما كتبها دكتور وناكرى ونولستوى ودستوفسكى وبلزاك وزولا ومروست هي الفن الباقي حقا من القرن التاسع عشر . (نفس المرجع ، ص ١٢٧) .

هكذا نلاحظ أن توماس مان ، وهو أحد الاقطاب فى مجال كتابة الرواية فى عصرنا هذا . يعلن بكل تحمس أن الرواية ليست فقط أحد أشكال الفن ، ولكنه يرى أنها الميراث الباقي للفن فى هذا العصر ، وأنها هي الشكل الذى ورث الخصائص الفنية الاساسية من الملحمة لكى يستغلها على نحو واع فى الانتاج الذى يأخذ الشكل الروائي فى عصرنا هذا .

ولانريد أن نعلن تحمسا الشديد للرواية مع توماس مان : وإن كنا فى نفس الوقت نستطيع أن نعرف معه بأن الرواية احتلت مكانة بارزة بين اجناس الفن ، لا نريد أن نتحمس معه وتعلن أنها هي الشكل الفني المعبر عن وجدان القرن العشرين ، ويكفينا فقط فى هذا المقام أن نحصل على اعترافه بأنها فن : وأنها بالفعل يمكن أن تكون موضوعا لدراسة تبحث فى الأسس النفسية للإبداع الفني .

أركان الرواية

بعد أن قدمنا الأسس التي يمكن استنادها إليها اعتبار الرواية فنا من الفنون المهمة — ان لم تكن أهمها على نحو ما يذهب الى ذلك توماس مان — ييمنا الآن أن ننظر إليها نظرة سريعة من حيث هي كيان عضوي له أعضاؤه التي لا تعيش بدونها ، ولا يمكن للاديب الروائي أن ينسجها ان لم يكن على معرفة بها .

وسوف نلجأ الى واحد من كتاب الرواية الذين كانوا على وعى بأبعادها لنرى ماهي الأركان أو الجوانب التي يتصورها ذات أهمية في العمل الروائي ، ذلك هو فورستر .

يذكر فورستر سبعة أوجه أو زوايا يمكن أن تكون هي أركان هذا الجنس الفني

وهي :

- ١ — الحكاية
- ٢ — الشخصيات .
- ٣ — الحبكة الروائية
- ٤ — الأعراف في الخيال
- ٥ — الشفافية^(١)
- ٦ — الأنماط
- ٧ — النموذج والابتناع^(٢) (فورستر ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢)

ونصنور أن آخرين قد يرون أن هناك زوايا أخرى لم يلتفت إليها فورستر ، وقد كان فورستر نفسه على وعى من ذلك ، ولذا قال إنه اختار عنوان حديثه عن الرواية غامضا لكي يتيح له أكبر قسط من الحرية في الحديث . (ص ٣٢) .

على أننا اذا كنا نتفق مع فورستر في أهمية هذه الالوجه التي نظرها الى الرواية فنحن نضيف الى وجوهه هذه وجها له نفس أهميتها ان لم يتفوق عليها ، ذلك هو والوسط^(٣) الذي من خلاله سينقل رؤياه الى الخارج .

والوسط الذي نتحدث عنه هنا هو اللغة ، وبالرغم من أننا ندرك أن فورستر

(1) Prophecy

(2) Pythum

(3) Medium

كان على وعي بأن اللغة هي الأساس الذي تعالج من خلاله الرواية ، إلا أن عدم الالتفات إليها بحبانها عضوا أساسيا في الرواية ، قد جعل الذين يتناولونها أو يتناولون أي لون من ألوان النشاط الفني لا يصلون الى النتائج المرجوة من الحديث عن العمل الفني .

وقد يكون من التصف أن يطلب أفراد حديث خاص للوسيط المستخدم في التعبير الفني ، إلا أننا لا نستطيع أن نتقدم خطوة واحدة دون إقرارنا بأهمية هذا الوسيط .

حقيقة أن معظم الذين تحدثوا عن التعبير الفني لم ينسوا أنه يتم خلال وسيط ، إلا أن تركيزهم عليه وانتباههم له لم يكن بالقدر الكافي الذي يتلاءم مع أهميته .

واللغة التي يستخدمها الروائي لنقل أفكاره ، هي لغة خاصة ، لغة قد تختلف عن لغة المسرحية من حيث أن لغة المسرحية هي لغة حوارية تسرد بضمير المتكلم ، على حين أن لغة الرواية هي لغة سردية أساسا ، ومن هنا فهي تتأخر من الوقوع في مباشرة لغة التقارير ، وهي كذلك تنأى عن أن تكون لغة تسجيلية على نحو ما تكون لغة المؤرخين . وربما كان من الملائم في هذا المقام أن نورد رأي الدكتور سوييف بخصوص لغة الشاعر إذ يرى أن استخدام الشاعر للغة هو مظهر لوظيفتها الأصلية بنماها فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو النحن ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لدبه تطابق اللفظ والمعنى (سوييف ، ١٩٧٠ ص ٣٠٤) .

وربما كانت لغة الشعر هي أقرب اللغات الى لغة الرواية التي هي على نحو ما يذكر جوزيف كونراد ونداء من مزاج معين الى جميع الأزمنة الأخرى التي لا حصر لها ... ولكي يكون هذا النداء مؤثرا يجب أن يكون انطبعا ينقل عن طريق الحواس ... ولذلك فعلى المصنف الفني عندما يتخذ شكل الكتابة (يقصد الرواية) — أن يوجه نداءه اليه عن طريق الحواس أيضا إذا ما أراد أن تصل رغبته الى الحرك السرى للمعاطف التي تستجيب للنداء . عليه أن يتطلع جاهدا الى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحري للموسيقى التي هي فن القنوت ، فمن طريق التزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التي لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل وربيتها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون ، ومن الممكن أن نجعل ضوء التأثير السحري يعمل لمدة لحظة سريعة الزوال ، على سطح الكلمات العادى ، والكلمات القديمة التي بليت وشوهرت نتيجة الاستعمال السيء على مدى العصور (كونراد ، ١٩٧٠ ص ١٥١ — ١٥٢) .

اللغة الروائية إذن ليست فقط وعاءاً لنقل المادة الفكرية للرواية بل هدفها بالإضافة الى ذلك ، هو التعامل مع الاحساس البشرى على نحو ما يذكر كوتزارد ، وهى ليست قضايا منطقية بل تجسيد فى لكيان مادى . ومن تحليل هذه اللغة الخاصة بنحقق الهدف من فن الرواية .

وظيفة الرواية :

قد يكون ملائماً فى هذا الموضع أن تلقى نظرة سريعة على وظيفة الرواية ، لنرى أهمية دراستنا هذه . ولنتبين بهذا الايضاح بعد ذلك ، حين نتعرض لعدد من المسائل ذات الأهمية المباشرة بموضوع هذه الدراسة .

وإذا كنا قد انتبهنا الى أن الرواية هى أحد أشكال التعبير الفنى ، فإنه يكون من الضرورى وبالتبعية القول بأن الرواية لا يمكن أن يكون لها هدف أو وظيفة تتنافى مع هدف الفن على نحو ما أوضحنا ذلك من قبل فيها ذكرنا من آراء ديوى وتولستوى والترجيدى وسويف وتوماس مان .

وبالإضافة الى ذلك نستطيع أن نضيف عدداً من الآراء ليس من قبيل الحشد ، ولكن من قبيل شهادة أصحاب الشأن .

يرى هنرى جيمس أن الرواية صورة حية للحياة ، وأن الحياة لا يمكن أن تظهر على أحسن وجوهاها فى العمل الفنى . ان لم يتوفر لها الشكل الفنى التام ، وأن مهمة الفن هى إبراز الحياة فى الصورة الفنية فى أجمل وأتم صورها . (هنرى جيمس ، ١٩٧٠) .

ونود هنا أن نشير الى التفرقة التى سبق أن ألمحنا إليها بين الطبيعة والفن ، وأن الفن هو إبراز الطبيعة فى علاقة مع الوعى الانسانى أو على نحو ما يذكر أبو حيان الترجيدى من أن « الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ... وأن الموسيقار (أو الفنان عموماً) اذا صادف طبيعة قابلة . ومادة مستجيبة وقرعة مواتية وآلة متفاداة أفرغ عليها بتأثير العقل والنفس ليوسا موقفاً » .

والطبيعة أو الظواهر الطبيعية قد تكون سبباً على نحو مشهد الفقر أو الحرب ولكن ما إن يتولى الفنان علاج هذا المشهد حتى يتحول الى شئ جميل ، على نحو ما نرى ذلك عند الفنان العالمى بيكاسو فى رائعته « الجرنيكا » فالنظر منظر حرب ودمار وبؤس وتشريد . ولكن الوعى الفنى هو الذى يحمله الى موضوع فى جميل ذى لبوس

مؤثق على نحو مايرى أبو حيان فيما أوردناه عنه .

ويذكر جوزيف كوزراد عن الفنان أنه وعندما يواجه منظر العالم الغامض المخبر هذا بعينه ، فإنه يتزل الى أعناق ذاته ، وفى هذه المنطقة الموحشة من الضغط والنضال ، يجد اذن ما كان مستحقا وسعيدا الحظ ... فهو يوجه استنائه الى قدراتنا الاقل وضوحا ، الى ذلك الجزء من طبيعتنا الذى يحتفظ بالضرورة ... داخل الصفات الأكثر صلابة ومقاومة ... الفنان يخاطب جزءا من كياننا لا يعتمد على الحكمة ، ونتيجة لذلك فهو باقى بشكل أكثر دواما ، يخاطب الفنان قدراتنا على السرور والتعجب ، يخاطب الاحساس الكامن بالزمالة مع كل الخليقة ، والافتناع الذى لا يقهر بالتضامن الذى يؤلف بين قلوب عديدة تشرع بالوحدة ، التضامن فى الأحلام وفى الفرح وفى الحزن وفى الامانى ، وفى الاوهام وفى الامل ، وفى الخوف وفى الأشياء التى تربط الأشخاص كل الى الآخر . وتربط الانسانية كلها معا ، التبت بالحي . والحي بالذى لم يولد بعد . (كوزراد ١٩٧٠ - ١٥٠٩ - ١٥١) .

فالرواية توجه ندامها الى الزواج ، وعليها أن تكون رسالة موجهة من الانا - من الفنان الى الآخر ، الجمهور ، من أجل تجاوز الهوة القائمة بينها أو الصدع الذى أصاب أو يصيب العلاقة التى تربط الجميع من أجل تجاوز هذا الصدع للوصول الى وحدة نفسية هى مايمكن أن نطلق عليه بعد أن تحقق حالة النحن - وان الخبرة بمعناها الدقيق تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى ، وهى لا تعنى الوجود المطلق داخل أحاسيسها الشخصية ، انما تعنى التفاعل النام بين الذات وعالم الأشياء ، والاحداث ، وذلك صفة رئيسية فى عالم الابداع الفنى (سوف ١٩٧٠) .

ويذكر المؤلف نفسه فى موضع آخر :

الكل يجمعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير ، وقد كان طبعيا أن يجمعوا - الفنانون - على هذا القول لأن المشاهدة البسيطة للواقع شاهدة بصرته ، لكن المشاهدة البسيطة العابرة شئ والمشاهدة العلمية الدقيقة شئ آخر . وهم - قد مارسوا النوع الاول ، ولم يقدّموا لنا مايدل على أنهم مارسوا النوع الثانى ، بل اعتمدوا على الاستدلال المنطقى المشوب ببعض الشائعات التى تشر بين المثقفين حول هذا الموضوع .

يذكر المؤلف ذلك فى معرض الحديث عن أهمية الدراسة العلمية المنظمة .
لظاهرة الابداع الفنى فى الشر .

وإذا كان الأمر لازماً لدراسة الإبداع في الشعر دراسة علمية منظمة فإنه يبدو لنا أن دراسة القصة والرواية وعملية الإبداع على نحو علمي أكثر أهمية ، إلا لأهمية الرواية أو القصة ، فليست توجد أهمية لجنس فني على آخر ، ولكن لما لا بأس الرواية من عدم اعتراف بها أحياناً كنوع من أنواع الفن ، ولما قيل ويقال أحياناً من أن الرواية ليست في حاجة إلى ما تحتاجه الأنواع الفنية الأخرى من مهارة وإبداع ، أو على نحو ما يذكر توماس مان من اعتراض البعض بأن الرواية الثرية ... صورة منحطة من الملحمة الشعرية ، وهي من ناحية الشكل صورة متخلفة وفاسدة عنها ، وما الروائي إلا أخ غير شقيق للشاعر ، هو الابن غير الشرعي للشعر (توماس مان ، ١٩٦٦ ، ص ١١٢) .

لعلنا بهذا نكون قد حددنا الأهمية النوعية التي تدعونا لأن نفرد دراسة مستقلة لدراسة عملية الإبداع في الرواية .

الفصل الثالث

الفعل والتعبير

كثيرة هي الجوانب التي يمكن لنا أن ندخل منها الى موضوع الفعل . ومن ثم الى موضوع التعبير . وبقدر تعدد هذه الجوانب تبدي جوانب الحيرة عند الباحث الذي يريد أن يلم بأطراف موضوعه دون تشتت . ويصل الى هدفه دون أن يفقد السبل السليم .

ولكن اذا كان هدفنا في هذا المقام هو الوصول الى تحديد أطر ومراحل وديناميات عملية الأبداع . لما لا شك فيه ان حدود الموضوع هي التي تفرض علينا اتجاهنا نحو معالجة موضوع الفعل والتعبير وماهيتها في هذا المقام هو الحديث عن الأمور التالية :

- ١ - الادراك وعلاقته بالفعل .
- ٢ - الاستعدادات العقلية وعلاقتها بالفعل .
- ٣ - السمات المزاجية وعلاقتها بالفعل .
- ٤ - الاطار ودوره في الانفعال والفعل .
- ٥ - التعبير والفعل .
- ٦ - التعبير الإبداعي .

١- الادراك وعلاقته بالفعل

تعتبر مدرسة الجشطت من أكثر مدارس علم النفس احتلالا بعلاقة موضوع الادراك بالفعل وقد عالج هنا الموضوع كوفكا في كتابه (مبادئ علم النفس

المشغلتي) ، كما تعرض له اخرون يسمون الى هذا المجال ، وان كانوا ليسوا بمشغلتيين مثل كورت ليفين (الذى يتبنى الاتجاه المجالى فى علم النفس)^(١) ودون ان ندخل فى شرح الفروق بين المشغلت والمجال نستطيع ان نقرر انها قريبان ، ويزداد اقترابهما حين يتعرضان لموضوع الفعل من حيث هو مرتبط بموضوع الادراك .

وفى فصلين متالين يحاول كوفكا فى كتابه سالف الذكر أن يشرح موضوع الفعل ، وملخص ما يذهب اليه كوفكا ، أن الفعل هو دائما محاولة من الكائن يقوم بها فى سبيل القضاء على التوتر الناشئ عنده لسبب أو لآخر .

وبشر كوفكا إلى نوعين من الفعل :

النوع الاول — هو فعل المجال^(٢) وهذا الفعل يتظم تماما بالقوى البئية أو القوى الأنابئية^(٣) . ويضع فى اعتباره ، ليس فقط الأنا ، بل وكذلك الظروف المحيطة وسباق الحياة الموجودة .

النوع الثانى — هو الفعل المشروط أو المضبوط^(٤) وهو الفعل الذى تضبطه وتحدد أبعاده قوى الأنا^(٥) ومن قبيل هذا النوع الفعل الاندفاعى ، كفعل الحيوان الجائع ؛ هذا الفعل مشروط بالأنا أو الحاجة الداخلة للحيوان ، ويبدأ اندفاعه الى الطعام بمجرد ظهوره فى بيته ، أى أن الادراك هنا محدد أساسى يعطى الإشارة للفعل لكى يتم ، وغالبا ما يكون هذا النوع من الفعل خاليا من البصر والروية ، وهذا هو الحصول على الإشباع ، على عكس أفعال النوع الأول المحكوم بأمر متعدد ، كالأطار الاجناعى والثقافى ، وطبيعة الموقف الموجود ، والقيم السائدة ، والأيدىولوجية الخاصة بالفرد أو الكائن صاحب الأمر .

هذا النوع من الفعل ، هو ما يمكن ان نسميه فعلا اراديا ، أى يتم بتبصر ووعى ، وإدراك للأسباب والنتائج المتعلقة بفعله ، وهو فعل تخطيطى أى يوضع كحلقة فى سلسلة حياة الكائن ، تنتم لما قلها وتؤدى لما بعدها ...

Koffka, 1936, p. 418

(1) Field Psychology.

(2) Field Action

(3) Environment-Ego Forces

(4) Controlled Action

(5) Ego Forces.

ومن الذين تحدثوا عن الإدراك وعلاقته بالفعل بول جيوم وهو يرى أنه من الصعب الفصل بين الإدراك والفعل - الإدراك بعد منظم للفعل ، أنه يساهم في تكيف الكائن الحي مع بيئته

Guillaume, 1937, p. 123

ويشير كوفكا (Ibid, P. 359) إلى أن الأشياء في المجال ، ربما استحوذت على خصائص يمكن أن تعلن عن نفسها ... إما من خلال الشكل أو اللون أو الاستخدام العملي والتي تلائم ممارسة سلطانها القوي على سلوكنا .
ويشير سوفيت إلى علاقة الإدراك بالأطوار فيقول : ... فنحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعا ، سواء أكلت تفهقا ثم إدراكا أم هي فعل آخر . وقد أوضحنا كيف يساهم الأطار في تنظيم الإدراك والتنبؤ . والواقع أنه أساسي دينامي لتنظيم كل أفعالنا ، سواء في ذلك لأنظمة التي يخلقها علماء طابع الثقب كالإدراك ، والأفعال التي يخلقها علماء طابع الأصوات كالنظم ... (سوفيت ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٣) ..

وفي موضع آخر يقول المؤلف نفسه : أنجلاني قد حجرتي فآري أمامي كتابا ه لم أر هذا الكتاب نفسه من قبل ، لكنني أعرف أنه كتاب ، بمجرد رؤيتي له دون حاجة إلى من يفهمني ذلك ، ... وهنا تسأل كيف ندرك الأشياء ؟ كيف يكون موضوع إدراكك جديدا ؟ ومع ذلك أعرفه ! يقول المرحوم الدكتور مراد أن الاحساسات المراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء في الذهن ، بل استجابة معينة للاحساسات المراهنة ، ومن ثم فلا بد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي (مراد ، ٤٨ ، ١٦٣) ويقول كوفكا إننا ندرك العالم منطلقا لا مجرد مجموعة من الاحساسات بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم عملية التصنيف ، ولست أعني التصنيف كعملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة مشعور بها بل هي خارجة عن مستوى الشعور ، ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها (Koffka, 1936, p. 349)

وبين كوفكا أن الأطار ذو تأثير في مضمونه إلى درجة أن هذا المضمون يتغير دلالة إلى حد بعيد بتغيير إطاره ، وضرب مثلا لذلك الإطار في مجال الإدراك البصري ، فإنه يساهم في تحديد الشكل الداخلي فيه بحيث يتغير معنى هذا الشكل بتغير الأطار الذي يحويه ، مع أنه هو نفسه لم يجر عليه أي تغير ، ولا شك أن للإطار أهمية كبيرة في توجيه عملية الإدراك ، وإذا كان الإطار الخارجي ، أي في مجال المدركات

الخارجية له هذه الاهمية فان الاطر التي نعملها في أذهاننا تؤثر مثل هذا التأثير على ما نختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات أيضا (سوريف ١٩٧٠ ، ص ١٦٠) .

على أننا نميل الى الاتفاق مع جيوم على أنه يصعب الفصل بين الادراك والفعل . ولكن هذا يرتبط بأمور أخرى ، لتحاول أن نتابعها ..

٢ - الفعل والاستعدادات العقلية

أوضحنا فيما سبق بإيجاز العلاقة بين الادراك والفعل ، ولا بد ان هناك من يسأل ، لماذا أهملنا الحديث عن الانتباه ، وهو المدخل الى الإدراك ، والحقيقة أن الانتباه ، اذا كان هو بالفعل المدخل او السيل الى الفعل ، الا أننا نميل مع ذلك الى اعتبار الانتباه متعلقا بالقدرات العقلية اكثر من تعلقه بالفعل .. وإن كان في النهاية ، وبسبب هذه العلاقة ، يؤثر في اتجاه وطبيعة الفعل .

يقول الدكتور مراد في هذا الصدد : « ... جعلنا من دوافع السلوك نقطة البدء في دراستنا ، ورأينا أنه لا بد من حوافز لإحداث السلوك وتنشيط الوظائف السيكلوجية . والارادة هي من بين هذه الوظائف أكثرها صلة بالحوافز ، لأنها في الواقع تنظم هذه الحوافز . ولا يتم تنظيم الحوافز الا بانضمام البواعث اليها بفعل تهذيب المجتمع للحوافز البيولوجية ، وينصح لنا .. أن اللإرادة ثلاث نواح :

١ - ناحية بيولوجية تقضى بدراسة عملية الكف وما يصاحب الانتباه من تكيفات عضوية وعضلية .

٢ - ناحية سيكلوجية تؤدي الى دراسة الدور الذي تؤديه الدوافع في تركيز الانتباه أثناء تشييط الوظائف السيكلوجية من ادراك وتذكر وتفكير .

٣ - ناحية اجتماعية يتضح فيها الدور العام الذي تقوم به البواعث الاجتماعية التي تكيف تطور العمل الارادى وتعين شرط تنفيذه . (مراد ، ص ٣٢٣) ..

نلاحظ في هذا الصدد الاشارة الى أن تركيز الانتباه له علاقة بتشيط الوظائف السيكلوجية .

وإذا كان للانتباه هذه الاهمية ، من حيث تعلقه ، بالادراك ، والقدرات العقلية وبالفعل فعل أى نحو يمكن لنا ان نضعه في مكانه وحججه الملائمين ؟ .

يقول كوفكا إننا لاتفعل فحسب ، ولكننا نعلم لماذا نفعل

(Ibid, P. 382)

ويذكر كوفكا أيضا في موضوع آخر أن قوى المجال هي التي تحرك الحركات الجسمية للكائن (P. 375) وإن كان من الضروري أن

فذكر أن نشاط المخ له هو الآخر تأثيره .
وإذا كان الانتباه هو المفتاح إلى الإدراك ، وإذا كان الفعل غالبا ما يتم بناء على شروط إدراكية واضحة ، فإنه من اللازم أن نذكر أن الفعل لا يتم بدون قدرات عقلية معينة ، وبدون قدرات بدنية محددة .

فلكي تتكلم لا بد من سلامة مراكز اللغة . وإذا أردنا القيام من وضع الجلوس أو الحركة من وضع الثبات ، فلا بد من توافر عدد من القدرات . تأزر الساقين مع باقي الجذع ، وربما احتجنا إلى تأزر العينين . أو بانتصار لا بد من توفير قدر كبير من التأزر الحسي والحركي لكي تتمكن من إتمام فعل الحركة من موقف الثبات . في نفس الوقت ينبغي أن يكون انتباهنا مركزا وموجها إلى إتمام الفعل ، وإلا طاشت حركتنا وفشلنا في أن نحقق ما نريد .

بالإضافة إلى ذلك لا بد من وجود عدد من القدرات العقلية الأخرى ، القدرة على التفكير ، والقدرة على التأليف ، على نحو ما يذهب د . مراد (مراد ص ٢٥٢)

هذا بالإضافة إلى القدرات التي كشفت عنها الدراسات العالمية المتعددة في مجال الذكاء العام والقدرات الخاصة . وفي مجال القدرات الابداعية

Guilford, 1957: 1971; Guilford & Merrifield, 1960.

ودون أن نحول عن موضوعنا الرئيسي لتفصيل القول في هذه القدرات ، يكفي أن نشير بإيجاز إلى أن الفعل لا يمكن أن يتم إلا إذا توافرت القدرات اللازمة للقيام به ، سواء كانت هذه القدرات عقلية — أو عضلية .. الخ ، ونحن نقصد « بالفعل » في هذا المجال ، الاداء أو التنفيذ ، لا مجرد التفكير أو التنية أو التخييل ، وهذه الأنشطة : وان كانت هي الأخرى أفعالا — إلا أنها أفعال ذهنية — وهي ما يمكن لنا أن ندخلها في مجال حديثنا عن التخييل .

وبذكر أين ذلك وجود عدد من الدراسات الحديثة تذهب إلى وجود علاقة بين الفكرة أو صورة الحركة (Image of the Movement.) وبين العضلات التي تنفذها . أو بعبارة أخرى فكرة الحركة . غالبا أن لم يكن دائما ، يتبعها أو يصاحبها حركة تستخدم نفس العضلات التي تتضمنها الحركة الجبالية .

(Eysenck, 1966, P. 195)

وبذكر أين ذلك في نفس السياق : أنه في اختبار مثل اختبار تهايل أو اهتزاز

الجسم (Body Swav) من السهل ان نلاحظ ان العامل الفعال المسبب للحركة هو صورة هذه الحركة في عقل المفحوص .
ويكفي في هذا المجال التأكيد على أهمية التنبيه الى العلاقة بين القدرات وبين الفعل وربما عدنا في موضع تال : إلى تفصيل القول في بعض متعلقات الفعل .

٣ - الفعل والجانب المزاجي للشخصية

سبق ان عرضنا في الفصل الأول للنتائج التي أظهرتها دراسات متعددة عن علاقة السمات المزاجية بالابداع . وقد أوضحنا انه من الأهمية بمكان الانتباه الى ان السمات المزاجية ذات علاقة واضحة بالسياق الابداعي للشخص ، ولكن الأهم من ذلك ان الابداع بوجه عام يتم في شكل وثبات يتحكم فيها مستوى التوتر النفسي الذي يتعرض له المبدع . وفي الخط الابداعي للمبدع يمكن التعرف على عدد من المنخفضات وعدد من المرتفعات بتحدد شكلها سواء كانت مرتفعات أو منخفضات ، بقوة التوتر وانجابه . (سوف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٨)

وقد أوضحنا من قبل كذلك أن برونر ذكر أن الدافع^(١) له تأثير كبير في الابداع .

وبذكر اينزك عددا من الدراسات اعتمدت ببيان العلاقة بين بعض السمات المزاجية وعدد من الاختبارات الموضوعية (الحركية) ولما ذكره اينزك مايلي :

أ القابلية للإبداع^(٢)

والاختبار المستخدم لقياس هذه السمة هو اختبار اهتزاز أو تمثيل الجسم Body swway ومن تجربة أجريت لبيان العلاقة بين العصاية والدرجة التي يحصل عليها المفحوص على هذا الاختبار ، فيما يذكر اينزك .

لاحظ وجود ارتباط كبير بين القابلية للإبداع ، على نحو ما يفهمها هذا الاختبار ، وبين العصاية .

• نرجع هذه الفكرة في أساسها الى ج. ف. هيرت J.F. Herbart في تأليف الفرد هاملين صتر

(Murphy. 1938, p. 46)

(1) Impulse

(2) Suggestibility.

والذى يهتد فى موضوع القابلية للإبداع وعلاقتها بالمصابية (Eysenck, 1966) ، هو أن الاختبار الذى أجري لدراسة القابلية للإبداع هو اختبار حركى ، أى أنه يدور حول الفعل أو الاداء أو الحركة الخارجية الظاهرة لجسم المفحوص ، وإذا ثبت أن هناك علاقة بين المصابية ، وبين حركة جسم الشخص أو أدائه الفعل ، سواء كان ذلك فى سياق القابلية للإبداع أو فى سياق اتجاه وجدانى أو مزاجى آخر ، فإنا يمكن أن نعد بصرنا الى حركة المبدع حين يمارس نشاطه الإبداعى أثناء الكتابة أو قبلها . أن المبدع فى حركته من أجل الوصول الى درجة الاندماج يقوم بما يشبه الإيماء الذاتى ، أنه يدخل فى ما يمكن لنا أن نطلق عليه موقف العمل ، فهل هذا الإيماء الذاتى المهمل لفعل الإبداع هو نفسه المرتبط بالمصابية ؟ وفى أى مستوى يرتبط بالإبداع أو بالمصابية ؟ وهذا ما قد يتضح بصورة أكبر عندما نتعرض لتأثير هذه الدراسة عن الإبداع فى الرواية .

ب مستوى الطموح

يذكر إيزنك أنه فى دراسة عن مستوى الطموح وعلاقته ببعض السمات المزاجية ، باستخدام اختبار موضوعى (حركى) أيضا وجد أن العلاقة بين المصاب ومستوى الطموح علاقة منحنية ⁽¹⁾ أكثر منها مستقيمة ، وقد لوحظ أنه عند تقسيم عينة المصابين الى انطوائيين ⁽²⁾ وانبساطيين ⁽³⁾ أبدت المجموعات اختلافا ظاهرا . فقد حصل الانطوائيون على درجات عالية على مستوى الطموح بينما حصل الانبساطيون على درجات منخفضة على نفس السمة ، أما الاسوياء ⁽⁴⁾ فقد حصلوا على درجات متوسطة بين هاتين المجموعتين .

إن الاختبار الذى استخدم فى هذا المجال أيضا هو اختبار حركى وهو فى نفس الوقت يتعلق بشكل ما بظاهرة الإبداع ، من حيث هى عملية أدائية ، ممتدة ، نمير عن طموح صاحبها وإذا كان الانطوائيون ذوى طموح مرتفع ، بناء على النتائج التى أوردها إيزنك ، فقد ظهر فى الدراسة التى أجراها عبد الحليم محمود أن الانبساط يرتبط

(1) Curve Linear

(2) Introverted

(3) Extraverted

(4) Normal

ارتباطاً سالباً ببعض قدرات الابداع (المرونة والطلاقة) ويفسر عبد الحليم محمود هذه العلاقة بقوله : على ان هذه النتيجة التي حصلنا عليها تبدو على قدر من المعقولة ، لاسيما اذا علمنا أنها تشير الى ترجيح أن تكون المستوى المرتفع من الانبساط ، في حالة توافر قدر كبير أو متوسط من قوة الأنا - مثبت للتفكير الذي يتسم بالمرونة الثقافية - والطلاقة (عبد الحليم محمود - ١٩٦٨ ، ص ٢٩٦ — ٢٩٧) .

جـ . عدم انتظام الاستجابة الحركية

لوحظ أنه تحت الأنصاف الوجداني^(١) يوجد عدم انتظام^(٢) في العمليات الحركية ، وأن عدم الانتظار هذا يمكن أن يلاحظ لدى العصابين أكثر مما يلاحظ لدى الاسوياء . وقد دلت الدراسات التي ذكرها أيزنك على صحة هذا الرأي . وقد وضح منها أنه توجد فئتان من الأشخاص : فئة تظهر الكف تحت تأثير الانصباب ، وفئة تظهر الاستشارة تحت الظروف المشابهة .

ويذكر أيزنك ان الانطوائيين يميلون لاختيار القلق ، ولأن يكون لديهم مستوى أعلى من الطموح وألا يكونوا راضين عن أدائهم ، بينما يميل الانبساطيون الى عدم الاكتراث ، ولأن يكونوا ذوي طموح منخفض ، ومتوافقين مع أدائهم العادي مها كان فقيرا (Ibid. PP. 110-112)

نتهى من هذه الإشارات الى التأكيد على وجود علاقة واضحة بين السمات المزاجية وبين الاداء أو العمل ، على نحو ما وضع لنا ذكره هانز أيزنك .

ويرتبط بهذا ، بشكل ما ، النتائج التي توصلت اليها تسبجارنيك عن الاعمال المكتملة والاعمال غير المكتملة ، وهي تشير الى أن التوتر النفسى عامل أساسى ومهم في الحالة النفسية المصاحبة لانجاز العمل ، وكيف ان الشخص يظل متوترا في حالة عدم اكتمال العمل الذي بدأه (Zeigarnik. B. 1938) .

وقد وضح هذا التوتر جليا لدى باتريك عند دراستها للعمل أثناء الابداع كما تأكد لدى سويف وجود الحالة التوترية ، منذ بداية التفكير في كتابة القصيدة ، وأثناء كتابتها ، بل وبعد الانتهاء منها كذلك ، وانتظار نتيجتها أو صداها لدى الآخرين ..

(1) Emotional Stress

(2) Disorganization

ونحن نميل في هذا المجال الى اعتبار الحالة المزاجية (وربما كان التوتر النفسى هو محورها) أساسا مهما في إنجاز الفعل . فما لم تتوفر درجة من التوتر النفسى لدى الشخص تجعله باستمرار في حالة تحفز ، لولا توفر هذه الحالة لاستسلم للكسل واستكان الراحة . على أننا اذا كنا نضع هذه الافكار موضع الفروض ، قاننا نطمح الى اختيار صدقها من خلال دراستنا عن الابداع في الرواية .

٤ الاطار ودوره في الانفعال والفعل

سبق أن أوضحنا أن الاطار له أهمية خاصة في الادراك ، والاطار الذى نحددنا عنه في مجال الادراك هو الاطار الذى يحيط بالمدرک ، وقد اتفقا الى وجود أطر ذهنية نعملها في عقولنا ، تؤثر هي الأخرى في طبيعة ما ندرك من أمور .

ويشير سوفيت في مجال القدرة على المحاكاة ، وهي المقدمة الضرورية للفعل ، يشير الى رأى كوفكا من أن كثيرا مما نتعلمه ، انما نتعلمه بوساطة المحاكاة القائمة على تفهم النماذج (Копка، 1931، P. 339) ثم يعلق على رأى كوفكا بأن هذا صحيح بالنسبة للطفل والبالغ ، لاسيما فيما يتعلق بتعلم المهارات الحركية والتعبيرية ... وبوادر المحاكاة تبدو منذ الشهور الاولى في حياة الطفل ، حيث يشم ردا على ابتسامة أمه ، ويكيى اذا سمع صوت بكاء طفل آخر يكيى . الا أن هذه المحاكاة المبكرة لا تقوم على تفهم للنماذج ، ولكنها على كل حال دليل على مدى العمق الذى تصل اليه جذور هذه الوظيفة في نفوسنا ، اذ من الواضح أنها تستند الى مشروبات في الجهاز العصبي تحت لحنائية وهذا ما ييسر للطفل الارتباط الوجداني العميق ، بأفراد جماعته ، كما يميزه لامتصاص أنماط تعبيراتهم بحيث يقدم نفسه الى الآخرين من خلالنا ، فيسهل عليهم الاستجابة له استجابة ملائمة . (سوفيت ، ١٩٥٩ ، ص ١٤٣ — ١٤٤)

واذا كان للنموذج المدرك هذه الأهمية الكبيرة في القدرة على المحاكاة ، ونحن تعلم أن النماذج التي يتعرض لها الطفل ، انما تكون جزئيات الإطارات الاجتماعية والطبيعية الذى يحيط به ، اذا كان ذلك كذلك . فعليا إذن أن نقرر أن الاطار يلعب دورا هاما في الأفعال الانسانية . ابداعية كانت أو غير ابداعية . وهذا ما يوضحه بعد ذلك الدكتور سوفيت حين يتابع كوفكا في حديثه عن طبيعة المحاكاة بقوله «... والقدرة على المحاكاة تعنى أن « صيغة ادراكية » معينة استطاعت أن تنفذ إلى السيطرة على نخط معين من

المفعل ، في حين أن الدافع الى أى فعل معين — حتى فعل المحاكاة نفسه — يمكن ان يصدر عن عوامل أخرى متعددة . وطبيعي أنه كلما كان الكائن بدائياً كانت العوامل المؤثرة في أفعاله قليلة نسبياً ، وبالتالي كانت الغلبة في معظم الأحيان للتأثير الوارد عليه من الصيغة المدركة . . . وتتضح هذه الحقيقة نفسها من زاوية أخرى ، فعندما أكون متعباً أتناوب بمجرد رؤيتي شخصاً آخر يتأهب أمام نظري ، ولكنني عندما أكون نشيطاً وأرى شخصاً آخر يتأهب ، فأنتي لا أتناوب ... وفي مستويات السلوك العليا يبدو الفرد عاجزاً عن محاكاة الفعل الذي لا يفهمه ، وإلى جانب ذلك نلاحظ أن قدرة الطفل على محاكاة الأفعال تزداد بشكل واضح ، إذا ما استعنا باللغة على تقديم هذه الأفعال إليه ، وأفهمناه بالقدر الممكن جوانبها الجوهريّة

(Ibid, PP. 336-38)

ويعلق سوف على كلام كوفكا بقوله «...إذا سيطرت على الإدراك صيغة إدراكية معينة فإنها تولد صيغة حركية مماثلة ، فتكون الحركة نسخة من الإدراك . وكلما ارتقى الكائن تعددت المسالك بين الجهازين — وتعددت العوامل التي تحدّد مجرى التأثيرات بينها (سوف ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٥) .

والصيغة الإدراكية التي يتحدث عنها الباحث في هذا المجال هي ماتنبره جزءاً من الإطار ، وتزداد هذه الصيغة نراء بقدر ما تنضج لتوالى حدوثها في مجال الفرد ، إلى الحد الذي تصبح فيه جزءاً من عاداته الإدراكية ، وبالتالي تصبح الصيغة الحركية المقابلة لها جزءاً من عاداته الحركية ، أى عاداته المتصلة بالفعل .

وإذا كنا قد ركزنا على المحاكاة ، وعلاقتها بالإطار المدرك في عالم الانسان وحلّة ذلك بالفعل ، الذي يقوم به الكائن انطلاقاً من هذا الموقف ، فذلك لأننا نرى ان المحاكاة هي أساس من أسس الفعل من حيث هي قناة التدريب الأولى ، ومع ذلك فأهميتها لا تنتهى بانتهاء المواقف التعليمية او التدريبية ، بل انها تظل ذات أهمية بالغة حتى في المواقف التي لا يكون ثمة موقف يراد محاكاته بفعل ، فمثلاً في الموقف الذي يراد فيه إنشاء حركة أو فعل دون وجود سابق فعل مماثل ، يلجأ الفرد إلى ذخيرته السابقة ويفتش في ذاكرته ، عن الصيغ الإدراكية القريبة من الفعل المراد إنجازها ، وحتى في حالة عدم عثوره على نموذج أو إطار مماثل ، فإنه يلجأ إلى خياله ، يبنى فيه صيغة ، ويبدأ في محاكاتها بالتنفيذ ، وهذا ما سوف بتعمق عندما نتابع الكتاب في مراحل تطور عملية الأبداع لديهم .

ويزيد الدكتور سويف هذا الرأي وضوحاً حين يذكر أن « علاقة الاطار بالأنا علاقة دينامية أصلاً وليست معرفية » ، فأننا لا أدرك هذا الشيء على أنه كتاب لأننا نذكر بوضوح أنني رأيت ما يشبه من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذي أراه (كتاب) بل إنني أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الإدراك ينتج هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامي الذي يعين هذا الاتجاه ، وربما بدا ذلك بشكل أشد وضوحاً في عملية التعبير اللفوي ، لما لاشك فيه أنني عندما أتكلم إنما أمارس فعلاً منظماً ، والأساس الدينامي لهذا التنظيم هو الاطار اللفوي الذي اكسبه باكتساب اللغة ، ومع ذلك فأننا نتكلم بدون أن أفكر في هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته (سويف ١٩٧٠ ، ص ١٦٤ - ١٦٥) .

ويذهب الدكتور مراد مذهباً قريباً من ذلك حين يقول في معرض حديثه عن الإلهام وعلاقته بالإطار أو التربة التي أنبته يقول « ... فالإلهام يصدر عن الشخص ولا يلد له من تربة التربة التي سينبت فيها ، فإن أبواب الفن الذين يحدوثنا عن الهاماتهم المحافظة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ، ومحاولاتهم العديدة وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم ، وربما ينشئون الإشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم وحرصاً منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والافكار في زيتها النهائي » (يوسف مراد . ١٩٥٧ ، ص ٢٥٠) .

والترية التي يتحدث عنها هنا الدكتور مراد هي التي تشكل الاطار الثقافي والاجتماعي الذي يؤثر فيما بعد في الهامات الفنانين والعلماء المبدعين ، والاطار الذي يكونه المبدع أو حتى الشخص العادي ، يتم بالتفاعل بينه وبين البيئة التي يعيش فيها ، أي أنه يتكون بمجهود إيجابي وموجه . وكلما ازدادت قدرة الشخص على توجيه نشاطه لاكتساب الأطر الملائمة لنوع أهدافه ، اقترب من التجويد في تكوين الأطر المطلوبة ، واقترب بنفس القدر من إصدار الافعال الابداعية المتعلقة بالأطر التي استطاع أن يكونها . وأحياناً ما تضارب الافعال نتيجة تضارب الأطر . ومن هنا قد يحدث إحباط ولا تتم الأفعال بصورة محددة . وهذا ما يشير اليه د . سويف بقوله « ... ولما كنا نقول أن الإطار عامل تنظيم لفعل الشخص . فمن اليسور أن نستنتج أن هذه الأطر قد تضارب أحياناً اذا كانت تتعلق بمستويات من النشاط متقاربة . أضرب مثلاً لذلك الشخص الذي تعلم عدة لغات ، فإن تعبيره يضطرب في بعض الأحيان ، وقد

يكون الاضطراب واضحا يظهر في كونه يعبر عن كلمة بلغة أخرى غير اللغة التي كان يتحدث بها منذ لحظة . وقد يكون أشد خفاء ، فيظهر في كونه ينطق اللفظ من إحدى اللغات بلهجة نطق اللفاظ في لغة أخرى .. ومع ذلك نستنتج ان الاطار الذي من شأنه ان يسيطر على توجيه الفعل ، يلزمه درجة معينة من القوة يفوق بها سائر الاطر ، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة يحمل إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى (سويف . ١٩٧٠ ص ١٧٥ - ١٧٦) .

يكفينا هذا القدر من الحديث عن الاطار . مؤقتا ، وقد تعود إليه مرة أخرى عند حديثنا عن النتائج التي توصلنا إليها دراستنا الحالية . لنرى علاقة الاطار بنوعية الاتاج الثرى الذي ينتج كفعل لكاتب القصة . ولتقدم الآن خطوة أخرى نحو تفصيل القول في الفعل ، لنرى علاقته بالتعبير .

٥ التعبير والفعل .

حظى السلوك التعبيري بإهتمام الباحثين من فترة طويلة ، ومازالوا مهتمين به حتى الآن من حيث أنه ذلك الجانب من السلوك المهم بشكل الفعل وإيقاعه (حنورة ، ١٩٧٧ . ص ٧٦) وحيث أن مجال دراستنا هو الإبداع من خلال وسيط لفظي فإننا سوف نهتم في هذا المجال بالتعبير اللغوي . حيث أنه هو المجال التعبيري المتعلق بدراستنا . وفي هذا الاطار يمكن لنا النظر في اللغة كفعل أو كنتاج للفعل ، أو مقدمة للفعل .

يقسم سكذر السلوك اللفظي^(١) في اطار تميزه بين العادات اللغوية من حيث هي وظائف أو صور لغوية إلى فئتين فئة يطلق عليها اسم (Mand's) - فئة أخرى يطلق عليها اسم (Tacts) (Munn, 1966, P. 443)

والفئة الأولى من العادات اللفظية هي التي تعبر عن طلب أوامر ، في حين تعبر الفئة الثانية عن أسماء وأوصاف ، والتي يحننا في هذا المجال ، ليس هو الصفة النحوية للغة ، من حيث هي تعبير عن أوصاف وأسماء ، أو هي تعبير عن مطالب وأوامر وإنما الذي يحننا في الأساس هو طبيعتها من حيث هي نشاط يقوم به الإنسان

(1) Verbal Behavior

معياراً به من وجهة نظره أو رأيه . ومحاولة التأثير به على غيره .

والتعبير هو الفعل المعبر عن الحالة النفسية للشخص . سواء تم التعبير بالحركة أو اللغة أو أى وسيلة أخرى . ومن ذلك ما يراه ايزنك حين يذكر أن المقاييس النفسية الممدة لقياس التعبير . تعطى نتائج على قدر من الثبات توضح القروق القائمة بين المجموعات العنصرية (Fysenck, 1966, PP. 234-43) .

ولعل من الملائم في هذا الموضع الإشارة إلى أن التعبير هو ثمرة عديد من الوظائف النفسية ، وإذا كنا نحاول معالجته كبنية مستقلة . فليس يعنى ذلك على الإطلاق أن هناك استقلالاً له أو لغيره من جوانب السلوك . وإنما نحن نقوم بذلك فقط بقصد إمكان المعالجة . ولقد عيّر أن أوضحنا عند حديثنا عن الإطار . كيف أن المحاكاة كوسيلة لاكتسابه . تساهم بشكل كبير في تكوين الصيغ الإدراكية . وبالتالي في تكوين الصيغ الحركية . وأشرنا كذلك إلى أن اكتساب الصيغ اللغوية يتم عن طريق المحاكاة .

ومن المهم إدراك أهمية وقع حركة أو إيماءة أو إشارة ما عند إصدارها ، وهذا الوقع الذي ندركه مفهما لدى الآخرين . قد تم لنا التعرف عليه من خلال الأطر التي كونناها . وأصبحت عاملاً هاماً وقملاً في إمكان التواصل بيننا وبين الآخرين .

والتعبير يرتبط ارتباطاً كبيراً بالحضارة ويذكر د . أبو زيد ، أن الأنماط اللغوية ليس عملها هو تحديد المبركات الحسية والتفكير . ولكن عملها هو توجيه الإدراك والتفكير في اتجاهات معينة مألوقة . مستعينة في ذلك بالأنماط الثقافية الأخرى وتختلف طرائق وأساليب التفكير في المجتمعات المختلفة من حيث أنواع الرموز التي يستخدمها الناس في هذه المجتمعات وأنواع الأشياء التي يعتقدون بأهميتها بالنسبة لهم . وكذلك في الطرق التي يمثلون بها لأنفسهم العالم الفيزيقي والاجتماعي والأخلاقي الذي يعيشون فيه . (أحمد أبو زيد . ١٩٧١) .

ويذكر الدكتور عبد الحميد يونس أنه وإن كانت سمات الشخصية أو مقوماتها تنضج من الكيان اللغوي فإنه « ليس معنى ارتباط اللغة بالشخصية على هذا النحو أن نزل الكائن الإنساني بقسماته اللغوية من محيطه الثقافي واللغوي ، فإن هذه الشخصية عضو في جماعة لغوية بذاتها وهذه الجماعة هي التي أمدت الشخصية بمعجمها اللغوي ، وبما هاجها على التركيب والتأليف » (عبد الحميد يونس . ١٩٧١) .

ينصح لنا من هذه الإشارات أن اللغة لا تنشأ من الفراغ . لأنها بحكم تعريفها . هي الأداة المستخدمة في التواصل أو أداة الاتصال . ولكي يتم الاتصال . لابد من أساس مشترك يمكن الالتقاء عنده . ومن ثم كان التعبير اللغوي هو وسيلة اتفاقية يتم عن طريقها إبراز المعنى أو الفعل المطلوب توصله إلى الآخرين . ومن ثم قلنا أنه نتصور بالتالي أن الفعل الذي يراد التعبير عنه . هو بالتالي شكل متفق عليه من الجماعة التي تتعامل به . ولتأخذ لذلك مثلاً بسيطاً : فرغ البعد بمحاذاة الأذن حركة تعبر عن التحبة . والتلويح بها في القضاء بشكل معين يعبر عن التهديد . وحكمها على الأنف يعبر عن الإثارة ورفعها إلى أعلى وأسفل يعنى النداء بالقدوم . وكل هذه التعبيرات التي تستخدم اليد كوسيلة لها . هي تعبيرات اتفاقية . ويمكن أن تعنى معاني مختلفة في ثقافات أخرى . ومن هنا كان لنا أن نركز على العلاقة الوثيقة بين أداة التعبير وبين الظروف الثقافية والاجتماعية . التي تستخدم فيها هذه الأداة .

وقد نارتد خلافاً حول ماذا كانت اللغة أداة للتعبير أو نقل الأفكار والمشاعر والصور الذهنية إذ يرى كانثور Kantor أن هذا الانتهاء خاطئ ، في الوقت الذي يختلف معه سكر وبعض الباحثين الآخرين ممن يرون أن السلوك اللفظي يمثل السلوك الادائي . فمثلاً . السلوك اللفظي الثقالي عند الطفل يمكن أن يخضع في نظر سكر لعملية تدعيم اجتماعية ، إذ يتعلم الطفل أن أحداث بعض الأصوات التي تشبه . ظاهرياً على الأقل . بعض الأصوات المقبولة اجتماعياً لبعض الكلمات مثل (لبن أو ماء) يؤدي إلى إثابة بالتشجيع أو بمظهر الحجة أو الحصول على الأشياء التي أشار إليها . ومن هنا تقوى هذه الأصوات أو الكلمات . أما الأصوات الأخرى التي لا تكافئ بهذه الصورة فإنها تنطفئ بالتالي . ويمكن أن يمتد هذا التفسير الذي ذهب إليه سكر ليشمل كل الظواهر اللغوية . (غنيم ، ١٩٧١) .

على أن هذه الخلافات بين علماء النفس حول اللغة . ليس لها أن تصرفنا عن اعتبار أن اللغة أسلوب اجتماعي للتعبير عن الاحتياجات .

وإذا كانت اللغة تعبيراً عن فعل . فهي بالتالي دعوة إلى فعل أي أنها ذات وظيفتين . وظيفة لدى المعبر ووظيفة مطلوب امتثالها لدى السامع . وهذا هو جوهر عملية الاتصال من خلال التفاعل فيما يشبه كرونكهات Kronkhte. 1976. p. 49 على أن هناك نقطة أخرى سبق أن أشرنا إليها عند حديثنا عن لغة الرواية . وهي أنه من الضروري على نحو ما ذكر جوزيف كوزنراد استخدام اللغة في الرواية

استخداما خاصا بحيث تعطي ما يعطيه النحت والموسيقى والالوان من احساسات شهم
بالاضافة إلى ما شمله من أفكار - ففى التأثير فى فكر ووجدان المتلقى . وهذا هو
أساس التعبير الابداعى .

٦ التعبير الابداعى

ذكرنا فيما سبق أن الغاية الأساسية من الفعل الابداعى هى نقل خبرة . رؤيا
المبدع إلى الآخرين ، وذلك بقصد الوصول إلى الحالة التى استقر الاتفاق على اعتبارها
حالة النحن . والحقيقة أن هذا لا ينطبق فقط على فعل الابداع ، بل هو ينطبق على
كثير من أفعالنا ، وإذا كان القصد من التعبير على نحو ما أوضحنا من قبل هو التوصل
أى نقل الخبرة أو المعنى من مصدر إلى مصدر آخر بقصد إثارة خبرة أو معنى آخر لدى
المصدر الأخير ، فما هى تلك الظاهرة . ظاهرة التوصل ؟

يقول ريتشاردز فى معرض حديثه عن ظاهرة التوصل : لابد للناس من
أن يعرف بعضهم بعضا معرفة طويلة متنوعة . وأن يكونوا شديدي الالفة فيما بينهم .
وأن يتحقق الكثير من التشابه فى معظم ظروف حياتهم ، وبالأجبال يلزمهم مقدار
هائل من التجربة المشتركة لكي يتمكنوا من التفاهم أو من أن يوصل أحدهم تجاربه إلى
الأخر فيدون هذا التشابه يستحيل التوصل وفى الحالات المعقدة لابد
لوسيلة التوصل أن تكون معقدة . فهذا أمر لا مفر منه . إن تأثير الكلمة الواحدة
يتفاوت حسب الكلمات الأخرى التى ترد هذه الكلمة بينها . فالكلمة التى يتبس
معناها وهى بمفردها بتحدد معناها حينما ترد فى سياق ملائم . وهذه هى الحال دائما .
فتأثير أى عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التى توجد معه ، وتظهر الأهمية
القوى لهذا المبدأ حتى فى تلك الحالات السطحية من التوصل كالتى تنقصنا مجرد
عملية تميز الحروف فى الخط . كما تظهر فى أشد صور التوصل عمقا (ريتشاردز ،

١٩٦٣ ص ٢٣٦) .

وبما من حديث ريتشاردز العلاقة التى أشار إلى وجودها بين اللغة والإطار
الحضارى الذى تظهر من خلاله إحدى مفردات التعبير .

ويمكن أن يمدنا مفهوم الإطار الذى أشرنا إليه من قبل بأساس معقول هنا
الطبيعة ووظيفة التعبير الابداعى .

إن إنتاج شكل من أشكال التعبير مرتبط بالدافع الذى حرك صاحب التعبير

إلى إنتاجه . وهو فى نفس الوقت مرتبط بكثير من العناصر الثقافية ، والحضارية الموجودة فى المجتمع ، وقد نرى رساما أنتج صورة تتمتع بالتقدير فى حضارة ما ، ولكنها لا تتمتع بنفس التقدير من الحضارة الأخرى ، بل إن هذه الصورة نفسها قد تحظى بتقدير صاحبها نفسه فى فترة دون أن تحظى بتقديره فى فترة أخرى .

والتعبير الابداعى ، ليس هو تعبير الحياة اليومية ، أى ليس هو التعبير الذى يتصلق لنقل معلومة بسيطة أو معنى طارئ ، انه تشكيل العناصر الطبيعية على نحو يحيل هذه العناصر إلى فن . وهنا يكون التعبد الذى يثير إليه ريتشاردز .

وقد تقدم الأيام على هذا التشكيل أو التعبير الفنى فيصير أمرا طبيعيا ومعادا . وهنا يفقد عناصر فنية ، على الأقل بالنسبة للمجتمع الذى أنتج من خلاله . فآنية الطهى مثلا . حين انتجت لأول مرة كانت تحفة فنية . ثم تقدم الوقت فأصبحت أمرا عاديا .

ولكن ماهى المصادر الإنسانية الفردية ، التى تؤثر فى التعبير الابداعى فتجعله شيئا فرديا يخص صاحبه ولا ينقص فردا مواء ؟

سبق أن أجبنا على جزء من السؤال حين تحدثنا عن أن هناك عناصر كثيرة تساهم فى العملية الابداعية ، وأوردنا من هذه العناصر السمات المزاجية للشخصية ، والقدرات العقلية والعصبية ، كذلك ألمحنا إلى وجود علاقة بين الفعل وبين هذه الأمور . وأبرزنا بوجه خاص أن الاطار الخاص بالبدع ، والاطار الاجتماعى ، كلاهما له أثره الفعال فى عملية الابداع . كما أن الأساس المشترك لادوات التوصيل له أثره الكبير فى الشكل والفصون اللذين يكوئان مادة التوصيل . على أن هناك جانبا آخر يساهم بقدر غير قليل فى العملية الابداعية ، هذا الجانب هو جانب الخيال الذى بدوره تتحول العملية الابداعية إلى عمل تسجيلى لا يختلف كثيرا عما يقوم به الموزعون والمؤنفون ، فما هى طبيعته ؟ وماهى الحدود التى يتد إليها أثره فى عملية الابداع ؟ هذا ماسوف نحاول الكشف عنه فى الفصل القادم .

الفصل الرابع

الخيال والإبداع

مقدمة :

يذهب بول جيوم الى أن الإبداع يتوقف على التحرر من الشبكات السابقة⁽¹⁾ . فحل مشكلة ما يتطلب مثلا أن يصبح أحد أضلاع مثلث مجرد مستقيم أو خط يقطع أضلاع مثلث آخر . والعصوبة لدى المبدع تنحصر في التغير الوظيفي للخط ليصبح خطا قاطعا لأضلاع مثلث مثلا بدلا من أن يكون ضلعا في المثلث وعند الرياضي المتمكن كما لدى المخترع التطبيقي ، تبدى مادة الفكر أكثر مرونة وأكثر تحررا من الشبكات التصيقية بالأسلوب الأول للحضارة⁽²⁾.

(Guillaume,1937. PP.181-182)

نلاحظ أن بول جيوم في مجال عرضه لرأى الجشطتين في الإبداع يميل الى أن يعطي أهمية كبيرة للمرونة الممتلئة في التخلص من العادات السابقة والأفكار للثبة ، وبقدر ما يتمكن المبتكر أو المبدع من الخروج الى عام جديد متخلصا من قيود العادة والف الإدراك تتاح له فرصة كبيرة للإبداع .

(1) Innovations

(2) Presentation

وقد تب جيلفورد وكل من درسوا ظاهرة الابداع من بعده الى أهمية المرونة بأبعادها المختلفة وأسماؤها البارز في العمل المبدع (Guiford et al. 1960)

كما يشير الكسبي أسيرون (A. Osborne) إلى العديد من القيود المعوقة لحركة الخيال المبدع ومن أهم هذه القيود ويزيد قيود العادات السابقة حركية كانت أم ذهنية (Osborne, A., 1963)

ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى أن عالم الابداع ليس نحرًا من كل قيد أو تحرًا على كل معيار ، بل إن الفسك بعدد من القيود هو الفاصل بين الخيال المبدع والانتباه الفصامي . هذا ما أمكن للدكتور سويت وصفوت فرج أن يتوصلا اليه في دراستهما عن الابداع والقصاص حيث اتضح لما أن المبدع السوي يتفوق على الفصامي في قدرته على الفسك يقدر مقبول من الثبات الفكرى والاستقرار العقلى ، الامر الذى يمكنه من الاحتفاظ بوجهة ذهنية والتقدم منها الى الامام دون أن يدعها تنفلت منه . بعكس الفصامي الذى ربما كان السبب الاساسى فى عدم تمكنه من الانجاز الابداعى هو عدم قدرته على المحافظة على اساس ذهنى لافكاره وعدم قدرته بالتالى على تنسيبها (صفوت فرج ، ١٩٧١) .

ولكن اذا كان الامر كذلك فأين دور الخيال ؟ ألا تتعارض هذه السمة مع النشاط الخيالى ؟

لا ننسو الصدق اذا زعمنا أن المجال مازال محاليا من الدراسة التى توجه اهتمامها لفحص العلاقة بين الخيال والمحافظة على الاتجاه . وربما كان معظم اهتمام الباحثين منصبا على علاقة الادراك بمواصلة الاتجاه ، الامر الذى خلف ثغرة تحتاج الى اهتمام مركز لعبورها ، على أن الجشطتلين بوجه خاص ، حاولوا أن يقدروا نوعا من هذا المجال على نحو ما أشرنا من قبل وعلى نحو ما أوضح رودلف أرنيهم فى دراسته التى ستعرض لها فيما بعد عن جينيتكا سيكاسو حيث يرى هذا الباحث أن العمل الفنى لا يستطيع أن يتفتح مباشرة من الثروة على نحو ما ينمو الكائن الحي ابتداء من الخلية الأولى . ولكن الأمر يقترب من أن يكون خطوات لولية من الأمام الى الخلف ومن الخلف الى الأمام . من الكل الى الجزء ومن الجزء الى الكل .

(Amheim, R., 1962, PP. 131-132)

وبقدر ما يكون المبدع متمتعاً بقدرة على الفحص والتحليل والتركيب . وهى أمور وثيقة الصلة بالنشاط الخيالى فإنه يكون مبدعا حقا .

وفي مجال الرواية ، يمكن تصور أن النشاط الخيالي من أبرز مكونات العمل المبدع ، ولقد سبق أن عرفنا الرواية بأنها « حكاية خيالية ذات اتساع معين مكتوبة بأسلوب سردي »

ومن هنا كان من الضروري محاولة الاقتراب من عالم الخيال الذي يشكل أحد جوانب فعل الابداع .

والمبدع حين يميل الى استخدام خياله فإنه لا يودع عالمه الذي يعيش فيه بل هو يضع نفسه في سياق جديد ليس مصنوعا كله وإن كان طريقا غير ممهد . يختار المبدع أن يسير فيه وهو في نفس الوقت يستكشفه . ويمجده . عماه يصل من خلاله الى الموقع الذي يلتقي فيه بهدفه .

والخيال عملية ذهنية . أي تم داخل ذهن الفرد . وله مستويات يمكن لنا أن نتوقف عندها قليلا لتتمكن من رسم الخريطة المناسبة له ، في علاقة مع النشاط النفسي المتعلق بعملية الابداع . سواء كان هذا النشاط متعلقا بالعمليات الفكرية المرتبطة بحل المشكلات . أو متعلقا بالانتباه والفعل والتنفيذ . أو متعلقا بمحاولة الانصال بالآخرين للتعرف على رأيهم في الموقف الجديد ، الذي صار إليه المبدع بعد أن أبدع وليده الجديد

التفكير والخيال :

وإذا كان الخيال عملية تمت الى الذهن أي أنها ليست أداء يتعلق بالتعامل المباشر مع أشياء الواقع لما هي العلاقة التي تجمعها الى عالم التفكير ؟

يذكر فيناك (Vinacke, 1952, P. 195) أن
الانسان يعالج عمليات التفكير على اساس محوري يتعلق قطبه الاول بالمسائل الخارجية والظروف الواقعية ويشير هذا القطب الى عمليات الفهم وحل المشكلات⁽¹⁾

أما القطب الآخر فهو يتعلق بالحاجات الداخلية للفرد ، وهو ما يتضمن كل ما يتعلق بعالم الصور وأنواع كثيرة من اللعب وما يمكن ملاحظته من خلال الاستجابات للاختبارات الاسقاطية . كما ان عالم التهويم والاحلام ، مما يمت الى هذا العالم

ما هو الخيال إذن ؟

(1) Problem Solving

يرى البعض فيها يذكر فيناك أن الخيال هو معالجة للصور^(١) والواقع أن التفكير في الموقف الخيالي إذا كان يتعامل مع الصور ويتعلق بالطبيعة الداخلية للنشاط الانساني . فإن المائد أو المفصلة . لا بد أنها تتميز عن الواقع الخارجي المستقل عن تناول الخيالي له .

فما هي الخصائص الشائعة لوقائع عالم الخيال . أو هذه الصور التي هي ميدان نشاطه ؟

يذكر فيناك أنها تتميز بعدد من الخصائص منها :

١ — أن الصورة تكون باهتة ذات تفاصيل أقل مما تكون عليه الوقائع المركبة كما أنها تكون أقل تعددا ونمجا .

٢ — تكون الصورة متأرجحة ، وحيث أنها إعادة تكوين لخبرات ماضية فهي لا نستطيع أن نمدنا بمعلومات واقعية عن الموقف أو الموضوع . بالرغم من امكان الحصول على علاقات تتعلق بالموضوع .

٣ — يتميز الحصول على الصور ، بتعاشي النهايات الخارجية . وبم ذلك بأغلاق العينين أو سد الاذنين . الامر الذي يؤدي الى سيادة الخبرة السابقة .

٤ — الصور مستقلة عن الواقع حيث أنها غالبا عبارة عن تشكيل جديد للأشياء الخارجية .

هذا عن عالم الخيال وصوره التي تتعدد كثيرا أو قليلا عن عالم المدرجات الواقعية الذي يتعامل معه القطب الاول للتفكير من خلال الفهم الموضوعي وحل المشكلات على حين يكون تعامل القطب الثاني متعلقا — فيها يرى فيناك بالاستجابة للحاجات الداخلية للفرد . حيث تكون الصور أكثر ملاءمة للتكيف والتعديل والتشكيل . مما تكون عليه الخبرات المباشرة. (Ibid. PP. 196-198)

واضح من هذه الإشارات أن الصور تقل كلما اتجه التفكير الى القطب الواقعي وقد يرى البعض أن الخيال هو مما يتعامل فقط مع الصور على نحو ما أوردنا و التعريف السابق . في حين يتجه الفهم وحل المشكلات الى التعامل في الكلمات .

(1) The Manipulation of Images

ولكن هذا الرأي ليس دقيقا تماما فكثيرا ما تتحول الاحتمال الى كلمات . وهذا ما سوف نلاحظه في علاجنا لعملية الابداع في الرواية ، ولا خير من أن تكون الصور نفسها حتى دون وصفها بالكلمات ، تتعامل مع كلمات مثل ابطال القصة أو الحالة التي ذكرها كوقعا حينا يسلك الانسان بدون أنا في الحلم فقد يتعرض الحلم لسؤال معين لا يسكن من الاجابة عليه ، ويحبب عليه شخص آخر في الحلم . هذه الاجابة هي افكار في كلمات . وهي في نفس الوقت صير كونها الحلم في ذهنه وأقرؤها في موقف ذي خصائص واضحة . (Kofka, 1936, P. 327)

يريد فيناك أن يصل الى أنه ليس مضمون الخيال هو الذي يحدد طبيعته أو هو الذي يميزه عن عالم التفكير الواقعي . ولكن ما يميزه هو غنوه نسبيا من الحاجات الخارجية وانتاؤه بصورة أكبر الى عالم الحاجات الداخلية للفرء

(Vinncke, 1952, P. 198)

الخيال والصور :

ولقد حظى موضوع الخيال والصور باهتمام كبير منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن . الأمر الذي يجعل من تصدىء لدراسة أى نتاج يتعلق بالخيال يتوقف كثيرا عند نتائج الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع . قبل أن يصدر حكمه أو يشطء قراره .

ومن الجوانب التى دار الحديث طويلا حولها التصور الارتسامى⁽¹⁾ وربما كانت أهمية هذا النوع من التصور لدراستنا نجعلنا نقف عنده قليلا . إذ يشيع أن التصور الارتسامى هو ظاهرة تخص فقط الاطفال . فبرى جينش أن جميع الاطفال الصغار ارتساميون . وان كان رينشاردسون يشك في هذا الرأي حيث أنه لا يوجد منج أو وسيلة تمكننا من اختبار صحة هذا المفترض

(Richardson, 1969, P. 40)

وبرى البورث أن التصور الارتسامى يقدم بطريقة جوهرية في تنمية عقل الطفل . على نحو ما يتم ذلك في مواقف تكرار اللعبة . انه بسمح بتقاء الجوانب المجسدة للاحساس بالعالم المحيط بالطفل الى ذهنه وهذا النوع من الخبرة يمكنه من التعرف

بطريقته الخاصة وفي وقت الحاصل على الامكانيات المتنوعة للاستجابات التي تحتويها
موقف التنبؤ (Allport, 1924) نقلا عن : (Richardson, 1969, P. 40)

وهناك اشارات كثيرة الى أن الصور الارتسامية ليست فقط خاصة بعالم
الأطفال بل انها تنمو وتنسى في مراحل العمر المختلفة وربما بوسائل صناعية فيما يرى كلوفر
(Klover, 1926, 1928) إذ يقترح وجود وجه أو وجوه شبه
متعددة بين التصوير الارتسامي . والصور الناتجة عن تعاطي المسكالكين . وإن كان
يتحفظ ويذكر أنه لم يتسكن من الحصول على هذه الصور تحت تأثير المخدر .

ويذكر جينش (1930) أن الأفراد غير الارتساميين
يصدرون صورا ارتسامية بعد تعاطي المسكالكين . وهو لم يذكر أن عمر الشخص كان ذا
أهمية تذكر في هذا المجال ، وإذا كان جينش يعتقد أن التصوير الارتسامي أكثر شيوعا
بين الأطفال الأصغر سنا ، فرمما كان ذلك لخلو حياة هؤلاء الضعفاء مما يربطهم بعنق
الى الواقع الذي هو مجال الفهم الموضوعي وحل المشكلات على نحو ما يذكر فيتاك .

وقد حاول بعض الباحثين التثبت من وجود الصور الارتسامية لدى الكبار
ومنهم يوسفيلد Housfield وباري Barry وبودى Rudy (1934) وشيخان Sheehan, 1948 . وقد أمكن بالفعل التأكد
من وجودها بل من تعلقها بالصوت والرائحة واللمس بالإضافة الى النظر⁽¹⁾ كما يذكر
ريتشاردسون (Ibid. PP. 37,38)

ما هي الصور الارتسامية إذن التي تفردها هذه الأهمية ، وما علاقتها بموضوع
دراستنا ؟

(2)
ربما كان عالم النفس الألماني جينش هو أول من استخدم لفظ ارتسامي
(اشتقاقا من اللفظ اليوناني Eidos (أي الذي يرى) . وذلك
ليصف به نوعا من الإدراك يشبه التخيل ويختلف عن التخيل⁽³⁾ ذلك لأنه

(1) Sight.

(2) Fictive

(3) After Imagery

بشتر فترة أطول ولا يحتاج الى تركيز النظر لتكوينه . ويمكن أن يتم بالنسبة لمخط تيبسي معقد وتوصف تفاصيله الدقيقة في الزمن الحالى حيث يمكن رؤيته معروضاً على سطح خارجي ، ولون الصورة دائماً موجب (Ibid. P. 29) وواضح بالطبع أن الإدراك هنا ليس متعلقاً بصورة لجسم واقعي ولكنه يتعلق بتصور فقط يتم في غياب الاصل الذي يمكن أن تشير اليه الصورة الارتسامية .

وبفريق الباحثون بين هذا النوع من التصور أو التخيل وأنواع أخرى منها التصور اللاحق والتصور الخاص بالذاكرة^(١) والتصور الخيالي^(٢) .

ولكن ريتشارد سون يحاول أن يقدم لنا تعريفاً للتصور يجمعها كلها في إطار التصور العقلي الذي يرى أنه يشير الى :

١ — جميع هذه الحالات شبه الادراكية والتي

٢ — نتعرف عليها بوعينا الشخصي والتي

٣ — توجد لدينا في غياب ظروف المنبه المحسوس أو ادراكه المائل والتي

٤ — قد تحمل من النتائج ما يمكن أن يختلف عما تملكه المدركات أو الاحساسات المائلة . (Ibid. PP. 2-3)

على اننا في هذا المجال نهتم بالسؤال عما اذا كان ثمة فروق فردية في التصور أو التخيل الارتسامي . واذا كانت هذه الفروق قائمة ، فهل يمكن لنا أن نفترض أنها ذات علاقة بوجود هذه الظاهرة أو غيابها لدى المبدعين الذين يتعلق ابداعهم بمجال يمكن أن يفقد من ظاهرة التصور الارتسامي ؟

سنحاول أن نقدم اجابتنا على هذه التساؤلات مما يذكر سويف عن ظاهرة الرقيق الخيالي لدى الاطفال (سويف ، ١٩٥٩ ص ١٩٤) . ومن خلال النتائج التي سبق أن توصلت اليه أيضاً لوبز بيتس ايمز (Ames, L.B. 1946)

في عدد من الدراسات من اكتشاف فروق فردية بين الاطفال فيما يخص بظاهرة الرقيق الخيالي ، فقد وجد من بين ٢١٠ طفلاً ٤٥ طفلاً تتوفر لديهم الظاهرة أي بنسبة ٢١٪

(1) Memory Imagery

(2) Imagination Imagery

وتقرر الباحث أن الأطفال الاسوياء تظهر لديهم هذه الظاهرة عادة . أما الأطفال الذين لا تظهر لديهم فهم طراز خاص من الافال يمتاز بفقر الخيال . وأخذ الأمر كما هي أى يمتاز بالواقعية المتحجرة ، وهؤلاء يكونون فى العادة ميالين الى التدمير فقاء فى محصلهم اللغوى .

واذا كانت لويزشس ايمز تذكر أن الفترة التى تظهر فيها هذه الظاهرة ظاهرة الرقيق الخيالى تبدأ من نهاية السنة الثالثة . وتنتهى فى منتصف الخامسة فليس معنى هذا هو انتهاء وثيقة الخيال من عالم الشخص . بل وبما كانت ظاهرة الرقيق الخيالى موجودة أيضا بأقدار لدى الكبار . والامر يحتاج الى دراسة تفردها اذا كانت ظاهرة الرقيق الخيالى يمكن أن توجد فى الاعمار المتقدمة .

والامر الذى نود أن نركز عليه هو أنه توجد فروق فردية بالفعل بين الافراد فى مجال التخيل والذى مثلنا له بظاهرة الرقيق الخيالى الأمر الذى يترتب عليه أو يرتبط به تميز بعضهم فى بعض جوانب السلوك الابداعى وهو ما كشفنا عنه فى دراسة أخيرة (حنورة - ١٩٧٧) .

ويعرض رينشاردسون للعديد من النتائج التى وجدت فروقا بين الافراد فى هذه الظاهرة . ولعل من اسبق النتائج ما توصل اليه جالتون . (Galton, 1880) من وجود ١٨ فردا من ١٧٢ طفلا يتوفر لديهم ما نطلق عليه الآن ظاهرة التصور الارشامى .

ومن الدراسات عبر الحضارية الحديثة ما قام به ليونارد دوب (Leonard Doob) فى مجتمعين أميين بأفريقيا بين قبائل الايو فى نيجيريا الشرقية وقبائل الكابا فى كينيا الوسطى إذ لاحظ وجود ٢٠٪ لديهم الظاهرة بين النيجيريين و١٣٪ لديهم الظاهرة بين الكينيين .

على أنه من المؤكد أن ظاهرة التصور أو التخيل الارشامى تبدأ فى التضاؤل كلما تقدم المرء فى العمر ، ولكنها مع ذلك تبقى لدى بعض الأفراد على نحو ما سبق أن أوضحت دراسات بوسفيلد (Bousfield) وبارى (Barry) وبيردى (Purdy) .

وربما كان ما أورده ريتشاردسون عن الفنان والكتاب فيما يتعلق بظاهرة التصور أو التخيل ذا أهمية في هذا المجال . يذكر ريتشاردسون أن التصور الخيالي يمد الرسام المصور والكتاب أحيانا بالفكرة الرئيسية للصورة أو للقصة . وبعد ولیم بلاك وسمویل كلورينج مثلين كلاسيكيين على أن هناك مثلا معاصر ذا طرافة ، وهو نموذج لما يمكن أن يذويه التصور في مجال الابداع . نستمتع لما تحكيه اينيد بلايتون (Enid Blayton) في خطابها الى بيتر ماكلير (Peter McKellar) وهي نصف فيه الطريقة التي تكون بها أفكار قصصها .

أنا أغلق عيني لدقائق قليلة وماكنت الكتابة أمامي . أني أجعل عقلي أبيض وأنتظر وبوضوح يشبه الوضوح الذي أرى به أطفالا حقيقيين أبصر شخصيات واقفة تحاهي في عين عقلي تم القصة غالبا كما لو كنت أشاهد عرضا سينمائيا خاصا أنا لا أدري ماذا يحدث أكون في وضع سعيد فكتفي من كتابة القصة وقراءتها للمرة الأولى وفي نفس اللحظة . في بعض الأحيان تلقى شخصية ما نك . وربما كانت طريفة حقا لدرجة تجعلني أضحك بينما أكون أكتبها على الورق . وأفكر أنني لم أكن لاستطيع أن أكون فكرة مثل هذه لغنى في مائة سنة . ثم أفكر فيمن فكر فيها . (Richardson. A.. 1969, PP. 125-7)

ربما استلقت نظرنا في هذا الموضوع أن الرفيق الخيالي لا زال يتمتع بالوجود لدى الكبار فإذا يمكن أن يكون الشخص الذي أدى هذه النكه الطريفة التي تضحك لها كاتبة القصة نفسها وهي تعترف بأنها ما كانت تستطيع أن تضع واحدة مثلها في مائة عام .

والخيال هنا يتم بارادة المتخيل . انه السياق الذي يضع المبدع فيه نفسه أو التيار الذي يسبح فيه بارادته ولكنه تيار مشروط بأمور كثيرة : بقدرة السباح على تحمله وتحمل مفاجآت الغيب لما قد يوجد في مجرى التيار من معوقات ، وبحكم أيضا بالمشاهدات المصغلة التي تصادف أن تقود السباح الى ممالك غير متوقعة .

ولكن بعد هذا وذاك هل يمكن التحكيم لادايا في هذا العالم الخيالي سواء على مستوى التقدم الزمني للفرد أم على مستوى اللحظة المباشرة للتصوير ؟ بمعنى هل يمكن التحكم في تنمية القدرة على التصور والخيال لدى الفرد ، وهل يمكن تدريب الافراد على كيفية التعامل مع تصوراتهم وخیالاتهم عندما يحاولون ان ينشؤا صورههم وأفكارهم الخيالية ؟

يذكر وودورث في حديثه عن الكيفية التي يسكن بها الشخص من تكوين قصة أو حادثة وقعت . أن الشخص لا يتمكن من بناء القصة أو الحادثة على النحو الذي حدثت به . ولكنه في أفضل الاحوال يميل الى أن يتبع قصة تشبه الاصل ، قد تزيد أو قد تنقص ، وهذا الانتاج هو على نحو جزئي عمل من أعمال الخيال ، بأكبر مما هو عمل يتعلق بالذاكرة .

(Woodworth, R., S. & Marquis, D., 1949, PP. 372-3)

أوردنا هذا النص فقط مجرد أن ننبه الى أن بناء القصة أو الحادثة التي وقعت ليس أمراً شبيهاً بما يتم حين يطلب اليها تلاوة عدد من ابيات الشعر المحفوظة لنا ، أو تلاوة نص نظرية هندسية أو تلاوة جزء من جدول الضرب . الى آخر هذه الاعمال التي تحتاج الى تمرين وتدريب لكي تتوفى تمرتها . والفروق الفردية بعد ذلك هي في الاغلب فروق تخص الذاكرة وتخص سلامة التدريب وأسلوبه . أما في بناء القصة ، فالمسألة مختلفة ، انها تخص الخيال : نراه . وخصوبته ..

ولكن من أين يأتي هذا الثراء وهذه الخصوبة ؟

سبق أن ذكرنا وجود فروق فردية في القدرة على التخيل ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ذكرنا ما أكدته لويزيتس إيمز من أن الأطفال الذين يتميزون بالخيال أو بوجود ظاهرة الرفق الخيالي هم أطفال أسوياء في حين يتصف الأطفال الذين لا تدبر لديهم هذه الظاهرة بالواقعية المتحجرة وقمر الخيال ويكونون في العادة مبالغين الى التدمير وهم فقراء محصولهم اللغوي .

وفد لاحظت إيمز ضمن ما لاحظت وجود علاقة بين أسلوب التربية في السنوات المبكرة من العمر والقدرات التخيلية والوظيفة اللغوية ، اذ انصح أن الأطفال الذين اتبع لهم النهج في وسط إسبى أو شبه بالوسط الاثري (الأب والأم أو نظام بدليل مشابه) اظهروا تفوقاً على عدد من المقاييس النفسية المتعلقة بالتوافق ونضج الخيال وخصوبته وتقدم القدرة اللغوية .

هذا فيما يتعلق بالنشأة أو التكوين الاساسي للشخصية . ولكن ماذا عن التدريب على التخيل ؟

هل يمكن أن يدرب الافراد على افضل الاساليب الملائمة للأفادة من تخيلهم ؟

ربما نكون قد اسرفنا في الالتحاق بشاؤنا في هذا النطاق . ولكننا في الواقع

نلح لانه من خلال الأجابة ستمكن من التعرف على جانب هام من جوانب عملية الابداع

بذكر ريتشاردسون أنه بعد فترة أنهارك في أمر من الامور قد نتناول مشكلة تتعلق بأمر آخر . ستلاحظ على الفور أن قطارا خاصا من الصور أو المونولوج الداخلي قد حدث قبل وفي خلال نقطة معينة من سلسلة الفكر

(Richardson, 1969. PP. 131-132)

نفس الأمر حدث بالنسبة لهنرى يونكاربه في لحظة لم يكن يتوقع فيها أن يحصل على حل لمشكلته . (Poincaré, H., 1952. PP. 33-42)

وقد حدث نفس الشيء بالنسبة لكثيرين ممن يعالجون مسائل الفكر . ولعل القصة المشهورة عن نيوتن حين انتبه فجأة الى التفاحة حين سقطت تجميلا نعل الى امكان تعميم قاعدة الانفتاح عند الانصراف عن الامر .

ماذا نستنتج من امكان تعميم هذه القاعدة ؟ وهل يلتقي هذا مع ماهر معروف من أن العمل الابداعي يحتاج الى مواصلة جامدة ومتابعة متصلة ؟

الحقيقة انا يمكن من خلال هذا التناقض الظاهري أن نقترح أن المسألة ليست انصرافا كاملا عن المشكلة بل أنها مجرد استراحة . ومع ذلك لا يمكن أن يكون الامر بالنسبة للشخص اقصاء كاملا للمشكلة . حتى الشاعر كولوربدج انصح ان اهتمامه بموضوع قصيدته كويلانخان التي يقال انه رآها في حلمه . هذا الاهتمام كان له في نفسه تاريخ يرجع الى الزواء عددا من السنين . (Cokridge, S., 1952)

الاهتمام اذن والتعلق امران هامين في عالم الصور والخيال . وربما كانت الحاجات الداخلية والتعلق بها والانصراف اليها مسئلة الى حد كبير عن تنمية الخيال .

هل يمكن لنا أن نتصور وجود علاقة بين السمات المزاجية والدافعية والخيال انطلاقا من هذه النقطة ؟

الواقع أن المجال يتطلب اجراء دراسات متعددة للتعرف على الجوانب الأساسية في علاقة التخيل بالجوانب المزاجية للشخصية . خاصة وأنا نكاد نتفق على أن الخيال أمر يخص الجانب الداخلي للانسان .

بذكر ريتشاردسون أن شكل ومضمون الصورة الارتسامية ووجود مشكلة غير محلولة أثناء حالة الوسن^(١) ربما دفعت الى بزوغ صورة خيالية رمزية وتمثل الصور الثقافية للشئ في الوعي حينما يتوقف القطار المتحرك للفكر . وفي هذه الحالة لا يكون للتخيل عشوائيا . بل إنه يتعلق بالمشكلة غير المحلولة . وفي حالات التخيل في الحلم وحالات الصور الخيالي في المهلوس . يمكن تتبع المضمون حيث نجد متعلقا بالحالات الانفعالية للحالم أو المهلوس (Richardson, 1969, P. 146)

وبلغ ريتشاردسون على ذلك بأن الأمر يتطلب اجراء مزيد من البحوث ليس فقط في مجال الظروف التي تدفع الى بروز الفئات المختلفة للتخيل ، وليس فقط في مجال علاقة التصور بالعمليات المعرفية ولكننا نحتاج الى دراسات لمعرفة طبيعة العلاقة المشتركة بين التخيل والحالات الدافعية والانفعالية (Ibid, P. 146)

لعلنا في محاولتنا الاجابة عن امكانية التدريب للإفادة من القدرات التخيلية وصلنا الى أن المسألة مازالت غير مكتملة الجوانب ورأينا أن الانهياك والتعلق بمسئولان الى حد كبير عن نصيب الواردات . وبقر ما يتاح للشخص من امكانية الحصول على ترابطات تخيلية فإنه يمكن أن يتقدم خطوة الى مجال الابداع وقد رأينا أن المسألة في جانب من جوانبها مدفوعة . وربما كان هذا الدافع مفتاحا للتدريب الذي سبق أن تساءلنا عن امكانية قيامه في مجال التصور والخيال .

الابداع الفني والخيال :

لعلنا استوردنا أكثر مما ينبغي في الحديث عن التخيل وطبيعته . والآن نتقدم خطوة أخرى لنرى كيف يفيد المبدع من هذا الخيال فيما يبدع .

يرى فرانك بارون (Frank Barron, 1961) أن الرؤيا الابداعية سواء في الفن أو في العلم تتطلب دائما جانبا : أولها فعل الرفض والثاني فعل البناء ويورد بارون عن وليم بلاك (William Blake) حديثه عن الرؤيا ذات الابعاد الاربعة^(٢)

(1) Nypnagogic state

(2) Four Fold Vision

والرؤيا ذات الأبعاد الأربعة هي الرؤيا الراقية . أما الرؤيا ذات البعد الواحد وهي ما يخص حياتنا اليومية . هي ما ندركه مباشرة من خلال احساساتنا في مواجهة الاشياء . فلهذا القلم أراه قلمًا ، وهذا المصباح أراه مصباحًا واللوحة الملطقة أنماى على الجدار هي لوحة بلا زيادة ولا نقصان .

أما الرؤيا ذات البعدين (١) فهي الرؤيا التي تكون بوجه ما أسيرة لفعل الخيال ، فتكون السحابة يشبه أسدين يتعاركان ، وبقعة الحبر ربما اثبتت راقصتين أو طائرا في السماء أو قسا راكما في الصلاة .

وفي الرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة لا نرى الامر بسيطاً على نحو ما في الرؤيا ذات البعدين . إننا نراه رمزا . وهذا ما رآه جوته (Goethe) في قاورست (Faust) . لقد شهد الكورس السماوى يفتى . ان الرمر يقدم الحقيقة الساسية . أنه الوسط الذى نرى من خلاله الرؤيا المتفوقة للحقيقة ، انه ينجذب الجذب الواقعى للعالم بفعل من افعال الخيال .. الرمز واللهو والحلم : تلك هي الأبعاد المتعلقة بالرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة .

أما الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة فهي رؤيا بعيدة ، رؤيا الاسطورة والنبوة . رؤيا الفرج والتطهير أى أنها الرؤيا المقتصة . الرؤيا الابداعية .

وإذا كان ما ذهب اليه بلاك صادقا ، فأننا نكون بذلك قد اقتربنا من قلب الموضوع ، أن التوهم الذى يحد المبدع نفسه فيه هو الذى يحدد الدرجة التي تكون عليها الرؤيا . وهو يحدد ايضا اقترابه من الحقيقة : حقيقته في موقف الابداع .

ومعنى يارون عن الشاعرة موريل روكسمير (Muriel Rukeyser) وصفها كيفية كتابتها قصيدتها عن أورفيوس المتصر والتي فيها عاد جسم أورفيوس الممزق بطريقة سحرية الى الكمال ... لقد بدأ الامر قبل أن تكتب القصيدة بعدة سنين .

لقد بدأ في صورة غير متكاملة وأنها وهي تسير في شارع مزدحم بمدينة نيويورك . صورة لأجسام متصارعة ذات اشلاء مبعثرة ، لقد كان المشهد للحظة مرعبا ثم اختفى .

ولكنها احرث به وتغيرت من خلاله وعلى مدى عدد من السنين بعد ذلك كانت تجربة
مرعبة ومفزعة . وبعملة من الصعب وصفها لشدة تعقدها تحول المشهد المرعب الى
صورة جسم أورفيوس الممزق والملقى فوق قمة الجبل وأخيرا يحى فعل البناء والتسامي .
لقد جاءها الشعر ، ولقد كان هو أورفيوس نفسه الذى صا : نموذجاً للشعر

(Barry, F., 1961)

لقد تحدثنا من قبل عن أنواع من التخيل اللاحق وتصور الذائكة والتصور
الارتسامى ، وقد تحدثنا بإيجاز عن التصور الخيالى . واذا جاز لنا أن نضع حديث
فرانك بارون هذا فى موضعه الصحيح ، فمن الممكن أن نضفه الى فئة التصور الخيالى
بما يتضمنه من خيال ابدعى .

وهى الفئة الخصية من التصور ، والتي تتداخل فيها التصورات والتهويمات
للحد الذى يصبح فيه العالم جديدا بالنسبة للبديع ، وهو لا يدري أين موقعه من عالمه
الاصلى . أنه عالم جديد ، لقد توحد بموضوعه وهو يعيش خبرة متجددة ، فيها
الذائكة والخيال والفعل ، وهو يسبح فى التيار الذى قد يكون ملانما لامكاناته فيصل
به الى أفضل مرسى ، وقد يكون حاكسا فيدي به الى القرار . ولكنه مع ذلك لا
يفرق ، فالقاع ليس بعيدا ، إنه لا زال منكنا على أرض صلبة .

وقد تمكن بارون وزملاؤه من دراسه الأصالة فى الحلم ، والحلم فى معظمه
يتنس الى عالم الخيال ، وقد تمكنوا من التوصل الى وجود علاقة ثابتة بين الأصالة فى
الحلم وبين عدد من المتغيرات المعرفية كما يحددها عدد من المقاييس النفسية .

على أن عالم الاحلام يمكن أن يكون شيئا آخر غير ما يفقه أو يفشى به
الحالم ، ربما كانت الأصالة فى طريقة الافضاء . ومن هنا انجبه بارون وزملاؤه الى
ابتكار أسلوب جديد يمكنهم عن طريقه دفع الافراد الى بناء حلم يستند الى اساس
مشترك عن طريق الانجباء لهم اثناء تترجم صتاعى عميق بقصة . ثم الانجباء لهم بالنسيان
ثم ترك المفحوص يحلم اثناء ذلك المساء حلما يدور حول حوادث القصة .

وقد اتضح أن الحلم يمت الى القصة الاسامية من حيث المشاعر التى يمكن أن
تبعثها والانفعالات المتعلقة بها والافكار المتولدة عنها .

على أن ما بهما فى هذا المجال هو أن الخيال يمكن أن يذفع ، وان جذوره تمتد
الى أرض الواقع ، وهو ما سبق أن أوردناه عن فيناك . ودراسات أخرى وهو بذاته لا

يمكن أن يتسبب الى نوع واحد من أنواع التصور الذى سبق أن تحدثنا عنها . انه يتسبب الى النشاط النفسى كله . وان كان هذا الانتساب . يتفاوت بنسبة من فرد الى فرد . ومن موقف الى موقف ، ولكن هذه النسبة فى مجال الابداع ترتفع الى درجة متقدمة .

ولكن فى اى مستوى يمكن أن يكون الخيال مبدعا ؟

هل كل خيال هو بالضرورة مبدع ؟

ان الابداع ليس مجرد الرؤيا فقط . أو الاستبصار فحسب . انه لكى يسمى بهذا الاسم حقيقة لابد له أن يتحقق فى انتاج . أى أن يمر بمرحلة أدائية تنفيذية . أى مرحلة الفعل . فهل يمكن أن نزعّم أن الخيال يتعلق بالفعل الابداعى ؟

يحدث كرتشفيلد (Crutchfield, 1961) عن الالتئام فى عملية الابداع ، التام العناصر المعرفية فى أسلوب حُرّيف وملائم . والعناصر المعرفية التى يشير اليها كرتشفيلد تتضمن عمليات التفكير والمدرجات والصور والأفكار والرموز والمفاهيم والمبادئ فما هى الشروط الضرورية لهذا الالتئام ؟ يشير الباحث الى عدة خصائص ضرورية لكى يمكن للعناصر أن تتئّم ، منها أن يكون العنصر منتقى ونشطاً وملائماً ومتعلقاً (١) وبارزاً (٢) ولكنها مع ذلك عناصر ، والتامها عملية لا تتم كيفما اتفق . بل هى محتاجة الى خيال الشخص المبدع . ولم يقدم كرتشفيلد شرحاً وافياً لعملية الالتئام من خلال عملية الابداع ، ويكتفى فى هذا الموضع أن يشير الى أن هذه العملية متعلقة ببناء كيان جديد تتطلب تعامل مع عناصر ذات تعلقات واقعية ، وعلى المبدع أن يكون ذلك السباح الماهر الذى لا يغيب الشاطئ عن ناظره مهما ابتعد . وعليه أن يكون على استعداد دائماً لمراجعة نفسه . ليرى الى أين يتجه . وليحدد خطواته المقبلة . وهو فى كل ذلك يتعامل مع عالم جديد من صنعه يمتزج فيه الواقع بالتهويم . والخيال .

(1) Contiguous

(2) Salient

الفصل الخامس

ديناميات عملية الابداع

من خلال دراسات سابقة

ملفحة

بعد أن قطعنا من رحلتنا حتى الآن جزءاً غير يسير ، نعلم لنا أن نتوقف قليلاً لتساءل عما إذا كنا نسير على الطريق السليم ، أم أننا تجاوزنا الحدود المشروعة ؟ .
نوقع أن تصورتنا ، على نحو ما وضح في التمهيد ، لحدود دراستنا يفرض علينا اقتصاداً شديداً في التعرض بالحديث لجميع مناطق الابداع . وربما كان مدع هذا الاقتصاد ، هو أن الابداع من بين سائر موضوعات علم النفس قد حظي في السنوات الأخيرة باهتمام العلماء ، حتى بات ما يصدر في هذا الموضوع بالذات الذي لم يكن حتى خمسينات هذا القرن أساسياً في علم النفس ، بات ما يصدر عنه اعتباراً من سنة ١٩٥١ وحتى الآن متفوقاً عما يصدر في موضوعات أخرى ، كانت لها الغلبة لدى المشتغلين بالعلم .

وليس مبعث اقتصادنا في الحديث عن الابداع مجرد وفرة ما يكتب عنه . ولكن لأننا نريد أن نركز على الموضوع الرئيسي لدراساتنا في عملية الابداع في الرواية ، دون أن تغربنا وفرة الدراسات في موضوع الابداع بالانصراف عن هدفنا الأساسي .

والحقيقة أنه برغم هذه الوفرة في ما يصدر من دراسات عن الابداع إلا أن

موضوع عملية الابداع كان نصيبها ضئيلا ، خاصة فيما يتعلق بالدراسات التي تقصد بالفعل الى تناول العملية في سياق معين كالشعر أو الرواية أو الطبيعة .

ولقد حاولنا استعراض الدراسات التي أجريت في مجال عملية الابداع على مدى السنوات العشرين الماضية ، فلم نثر على دراسة واحدة عن عملية الابداع في الرواية ، وان كانت قد أجريت بعض الدراسات على المبدعين في مجال الرواية كأشخاص (سمات وقدرات م أو على الرواية كإنتاج (مواصفاته وأهدافه ومضمونه) .. وذلك من خلال مجلة الملخصات البكولوجية

(psychological Abstracts, 1951-1977)

وقد كان هذا الاختلال في خريطة دراسات الابداع هو السبب في أننا بدأنا نقرب من موضوعنا من خلال دراسات قد تكون بعيدة عن الابداع في الرواية ، وان كانت تخلفه ، سواء بنتائجها أو بمنهجها ، وهذا في هذا الجزء هو أن نستعرض عددا من الدراسات التي استهدفت في الأساس عملية الابداع . لنخلص بعد ذلك الى وضع تخطيط مبدئي للعملية نجاول التقدم لاختباره من خلال الدراسة الحالية . والدراسات التي سنعرض لها في هذا السياق هي :

- ١ — دراسة ماكس فرتيمر عن عملية الابداع في علم الطبيعة .
- ٢ — دراسة كاترين باتريك عن عملية الابداع لدى الشعراء والفنانين (المصورين) .
- ٣ — دراسة رودولف أرنيم عن عملية الابداع في التصوير لدى (بابلويكاسو) .
- ٤ — دراسات تجريبية عن بعض أبعاد عملية الابداع (وخاصة ما قام به نورمان ماير وزملاؤه) .
- ٥ — دراسة د. مصطفى سويف عن عملية الابداع في الشعر .

أولا : عملية الابداع في الطبيعة :

ابنشتين ونظرية النية :

في هذه الدراسة حاول ماكس فرتيمر أن يصل الى كيفية وصول البرت

أينشتين الى صياغة نظريته عن النسبية ، ولكي يصل الى تحقيق هدفه حاول أن يقدم لنا أينشتين نفسه ، في حركته : وفي فكره ، وفي شذائده ، وإشراقاته . والمنهج الذي استخدمه ماكس فرتيمير منهج مشروع في دراسة عملية الإبداع ، وهو يعتمد في الأساس على الامكانيات المنهجية والفنية للباحث ، وقدرته على متابعة موضوعه بفرام يتجاوز الصعوبات التي تنشأ في المجال ، نتيجة صد المبحوثين أو عراقيل الحياة الاجتماعية ، أو تضارب الأطار الحضاري ضد أهداف العلم .

ومن حسن الحظ أن فرتيمير ، قد أعد نفسه ذهنيا وعلميا لهذه المهمة ، وقد وجد تجاوبا من أينشتين — الامر الذي مكّنه على نحو ما يذكر ، من الجلوس ساعات طويلة مع العالم يسأله عما يريد . يقول فرتيمير .. « في سنة ١٩١٦ كنت أجلس لساعات وساعات مع أينشتين .. أستمع منه قصة المقدمات الدرامية لنظريته . خلال ذلك سألت أينشتين عن الاحداث البارزة في فكره ، وقد وصفها لي ، ليس على نحو عام ، ولكن في مناقشة .. ان البحوث الخاصة بأينشتين تعطي نتائج . ولكنها لا تذكر قصة تفكيره » هذا هو المنهج الذي استخدمه ماكس فرتيمير ، جلسات مع أينشتين ، وتركيز على دراما العملية . كيف كانت تنمو أفكاره ؟ ما معارفها ؟ ما هي الامور التي كانت تحركه الى التحمس للعمل ؟ ما هي الافكار التي كانت تساعد على التقدم ؟ ما هي المراحل الحاسمة التي تعبر انتقالات جوهرية في تطور الفكرة ؟ ما هي العمليات الفنية التي ساهمت جوهريا في انجاز العمل ؟ .

مراحل عملية الإبداع لدى أينشتين :

بذكر فرتيمير أن أينشتين قد توصل الى نتائج النهائية في نظرية النسبية عبر عدد من المراحل وصل الى عشرة ، وقد بدأت هذه المراحل بمرحلة أطلق عليها فرتيمير مرحلة بداية المشكلة .

بذكر فرتيمير أن المشكلة قد بدأت عندما كان في سن السادسة عشرة تلميذا غير لامع ، وان كان له اهتمام خاص بالرياضة والطبيعة ، ويعرف عن هذه الامور أكثر مما يعرف زملاؤه .. لقد بدأ حينئذ يشغل بالمشكلة ، واهتم بها لمدة سبع سنوات ، ومنذ بدأ يسأل عن مفهوم الوقت ، ثم حين بدأ يسأل عما يحدث لو أن شخصا جرى خلف شعاع من الضوء ، أو ركب انسان الاشعة ، هل ستناقص سرعة الضوء ؟ وفي حالة الاسراع بسرعة كافية ، هل سيتوقف الضوء عن الحركة ؟ لقد بدأ الامر لأينشتين الصغير غريبا .

هذه هي المرحلة الاولى ، والفصل الأول على نحو ما ذكر لنا فرتيمير ، ونود أن نتوقف هنا قليلا ، لنفحص هذه المرحلة ، بالرغم من ادراكنا لأهمية أخذ الدراسة كلها ككتلة واحدة ، ولكن توقفنا هنا يهدف أساسا الى النظر عن قرب ، وقبل أن نقتل منا الحقائق في السياق العام ، النظر عن قرب الى البداية .

ان البداية في أى شأن من الشئون ، قد تعمل من الأهمية ، بأكثر مما تحمل النهاية ، والبداية عند اينشتين ، قد لا تختلف عن البداية لدى كثيرين بل قد يكون من معاصري اينشتين أو سابقيه من بدأ بهم مثله بسرعة الضوء ولكن أى سبب قوى جعله لا يتوقف ، وأى سبب جعل الأمر يلح عليه لمدة سبع سنوات ؟ الثابت أن أى جهة لم تكن تختص أو تبني اهتمامه ، بل كان الأمر مجرد اهتمام شخصى منه ، جعله يتابع المشكلة هذا المدى الطويل من الوقت .

ويجدر بنا هنا أن نشير الى أن الاطار الثقافى والبيكولوجى قد يكون هو السبب ، فالواضح أن اينشتين بدأ ينظر بعد ذلك في الدراسات المتعلقة بالموضوع ، ويحاول أن يعثر على رباط منطقي يربطها بحيث لا تبدو متعارضة ولكنه كان يهدم حين لا يتمكن من العثور على هذا الرباط .. وعندما تمكن من العثور على الحل ، بدأ يراجع أفكاره .

ويسأل فرتيمير اينشتين عما اذا كانت لديه فكرة عن طبيعة سرعة الضوء منذ البداية ؟ وكانت اجابة اينشتين أن الامر كان مجرد حب استطلاع ، ونلاحظ هنا دور الخيال في حفز العالم الى تصور ركوب شعاع الضوء . توالى بعد ذلك فصول القصة أو مراحل النظرية حتى الفصل السادس ، وفيه اعادة امتحان للموقف النظرى للموضوع ، وهنا هنا أن نتوقف قليلا :

فالعالم بدأ اهتمامه الميكرو بالموضوع ، وقد حاولنا ارجاع هذا الاهتمام الى الاطار الثقافى المحيط به ، ونستطيع أن نضيف أنه ربما كان التحدى الذى واجهه اينشتين نتيجة عدم الاتساق فى النتائج والمعلومات المتجمعة عن الموضوع ، ربما كان هذا التحدى هو الذى دفعه الى التحمس بصورة سافرة للموضوع ، فإذا كان الاطار قدم اليه الموضوع بعدم اتساقه وتحديه ، فإن سماته النفسية ، ومنها المثابرة على نفس الموضوع ، وقدراته الابداعية فى محافظته على اتجاهه ، ومواصلة العمل على نفس المحور ، برغم وجود المشتات والمغريات والمراقيل . ثم قدراته العقلية . ومرونته الذهنية . هي التى أتاحت له فى المرحلة السادسة أن يتنبه ويتوقف ليعيد امتحان

الموقف النظرى للموضوع ، شأنه شأن الفنان الذى لا يتوقف عن التقدم والتأخر ،
لينظر من عدد من الزوايا الى لوحته ، على نحو ما يذكر رودلف ارنهيم عن بيكاسو ،
وعلى نحو ما يذكر سويت عن الشعراء الذين درس لديهم عملية الابلغ .. كل هذه
الظروف والامكانيات مكنت اينشتين من الوصول الى استبصار واضح بجوانب
موضوعه . مما قاده فى الوقت المناسب الى نتائج القيمة .

وفى سياق الدراسات العلمية ، وقد يكون هذا صحيحا أيضا فى باقى أنواع
النشاط النفسى ، يجد العالم نفسه مضطرا لاختيار عدد من المسلمات والمقدمات والزوايا
يبدأ منها الدراسة ، وقد كانت مسألة سرعة الضوء ، مثار تساؤل فرتيرفهل اختارها
اينشتين تعسفا ؟ أم أن الامر كان له مبرراته القوية ؟

ويرد اينشتين بأننا أحرار فى اختيار المسلمات ⁽¹⁾ . ولكن اختيارنا لمسلمة ما ،
لكى يكون له قيمة يجب أن يرسى فرضا أساسية تؤدي الى استنتاج نتائج تتلائم
الحقائق . والمزمع يستطيع اختيار سرعة الصوت بدلا من سرعة الضوء ، ولكن ليس
الامر مجرد اختيار سرعة أى عملية ، بل اختيار عملية لم يبت فيها بعد ⁽²⁾ أى مازالت
تنتظر من يهتم بها .

والحقيقة أن الأمر من بدايته الى نهايته مثير ، فكثيرون مثل اينشتين ربما عن لهم
البحث فى نفس الموضوع . ولكن لماذا هو بالذات تمكن من الجأزه ؟ .

والاجابة على هذا التساؤل صعبة ، ولكن ما يهنا الآن ليس السبب الذى
جعلهم يهتم ويواصل اهتمامه ، ويتخطى المصاعب ، ويتجاوز المعوقات ، ولكن الهم
هو كيف ؟ ربما كان تعرفنا على الطريقة معوضا عن السبب ..

ان الصورة التى يمكن تكوينها من خلال عرض حركة اينشتين منذ بدأ اهتمامه
بموضوعه يمكن أن نعرضها على النحو التالى :

١ — ميل أساسى لدى اينشتين لدراسة الطبيعة والرياضة ، وقد كان هذا الميل يتخوق
على جميع ميوله الأخرى ، وقد صاحب الميل قدرة واضحة فى نفس الاتجاه .

٢ — عدم نبوغ فى باقى الأنشطة الدراسية ، وربما كان السبب هو انصرافه الى

(1) Axioms

(2) not Standing

الاهتمامين الآخرين . وربما كان التركيز على الاهتمامين الآخرين — الرياضة والطبيعة ، ناتجا عن عدم نجاح فى المواد الأخرى ، وعلى العموم فإيهما فى هذا المقام هو تضيق الاطار الذى تمارس فيه الاهتمامات ، حتى لا يكون اتساع مجال الميول مشتتا للفكر والتحصيل ، ومعوقا عن الهدف الأساسى .

٣ — حب الاستطلاع ، ويقدر ما أتيح لابنتين من هذا الحب ، تمكن من التحمس لموضوعه ، فالاستلة كثيرة ومتعاقبة ، والمضلات متوافرة فى مجال الاهتمام ، ولكن حب الاستطلاع طامع ودافع : وقد ذكرنا من قبل أنه ربما كان التحدى الذى واجهه ابنتين نتيجة الفضل الذى واجهه باحثون آخرون فى نفس الميدان ، هذا التحدى الذى غذاه تفوق بارز فى مجال الطبيعة والرياضة ، وحب استطلاع — على نحو ما يذكر ابنتين نفسه — هذا التحدى هو الذى دفعه للوصلة .

٤ — الخيال ، ربما كانت بداية الفكرة لدى ابنتين مجرد تخيل أو حلم بقطعة ركوب شعاع من الضوء ، وقد كان هذا فى الصغر حيث ظاهرة الرقيق الخيال والصور الارتسامية ، ولكن أن تستمر الصورة الى عمر متأخر ، هذا ما نود أن نفضحه مع الباحثين الذين سبق عرض آرائهم فى التصور والخيال — هل هى مجرد فروق فردية أم مواصلة ؟ الأمر الواضح ان المسألة ليست بسيطة بل هناك روافة عديدة تعد سياق الابداع ، وقد كان ابنتين مستعدا لتلقى المدد من كل اتجاه وافرازه فى صور وأفكار ، وإعادة امتحان مادته الخيالية على أساس من الواقع والتجريب .

ونود أن نشير هنا الى قدرة أساسية من قدرات الابداع ، تأكد وجودها عند ابنتين ، هذه الفترة هى ما أشار اليه حين ذكر ان الاتجاه كان واضحا عنده منذ سن السادسة عشرة ، وان هذا الاتجاه لازمه لفترة السنوات السبع التى وصل بعدها الى نتائجه .

وقد أمكن فى دراسة حديثه التثبت من أن عامل مواصلة الاتجاه

Maintaining Direction هو عامل ابداعي فى أساسه

(فرج ، ١٩٧١) ، وأنه فى الاعمال الطويلة والكبيرة ، والذى لا تعتمد على حركة القصور الذاتى يمكن أن يكون على قدر كبير من الاهمية ، خاصة اذا كان الامر يتعلق بنظرية علمية ، أو كتابة رواية ، وان كنا نود ان نحفظ ، فنشير الى أن أبسط الاعمال حتى البعيدة عن مجال الانتاج الابداعي ، محتاجة لقدر معين من هذه القدرة والا

تعرض الإنسان للتشئت ، وعدم الاتزان .

(Soueif & Farag, 1971) (wertheimer, 1959, pp. 213-233)

على أن ما نود أن نخرج به من هذه الدراسة ، يرغم أنها دراسة حالة فردية ، ويمكن أن يوجه إليها النقد من هذه الزاوية ، ما نريد أن نخرج به أنها امتازت بالخصوبة والثراء ، نتيجة الأعداد النفسى والمنهجى اللذين نسلح بهما ماكس فارتيمير ، بالإضافة الى قاعدة علمية لا بأس بها ، مكنته من التجاوب مع نظرية اينشتين ، الذى كان هو الآخر على قدر من التجاوب والانفتاح ، مما دفعه الى التعاون مع فارتيمير لإتمام هذه الدراسة .

ثانيا : دراسة كاترين باتريك عن عملية الإبداع لدى الشعراء والفنانين (المصوريين)

« علاقة الكل والجزء بالتفكير الإبداعى » : (Patrick, 1941)
قامت كاترين باتريك بهذا البحث للتعرف على أثر الكل على الأجزاء فى التفكير لإبداعى ، لدى عدد من الشعراء والفنانين .

وقد اختارت باتريك لدراستها عينة مكونة من ٥٨ شاعرا وعدد مماثل لهم ممن ليسوا بشعراء ، و ٥٠ فنانا وعدد مماثل من غير الفنانين .

صممت باتريك بحثين ، الأول أجرته على مجموعة الشعراء لمقارنتهم بالمجموعة الضابطة ، والثانى على مجموعة المصوريين لمقارنتهم مع مجموعتهم الضابطة ، ولإمكان مقارنة النتائج المتوقعة بعد ذلك من كلتا الدراساتين .

فى البحث الأول طلب الى الشعراء والمجموعة الضابطة من غير الشعراء كتابة قصائد بعد النظر الى صورة قلمت اليهم ، وقد طلب اليهم كذلك أن يتحدثوا بصوت مسموع عند النظر الى الصورة وخلال كتابة الشعر ، وسجلت أحاديثهم فى نفس الوقت بطريقة الاختزال .

فى البحث الثانى طلب الى الفنانين والمجموعة الضابطة لهم من غير الفنانين رسم صورة ، بعد قراءة شعر أنتجى لهم ، وقد طلب اليهم أن يتحدثوا أثناء الرسم وسجلت أحاديثهم أيضا ، فى نفس الوقت وطريقة الاختزال .

بعد أن أجرت باتريك الدراساتين وحللت النتائج ، توصلت الى عدد من

الاستجابات تعرضها فيما يلي :

أولاً : أمكن التعرف على أربع مراحل للتفكير الابداعي ، وقد وجدت جميعها لدى كل المفحوصين وهي :

١ - مرحلة التهيؤ أو الاستعداد حين يجمع المفحوص ، أو يتعرض لأفكار جديدة وارتباطات تأتلف بسرعة .

٢ - الاختيار : وهي مرحلة تتبع أو تصاحب مرحلة التهيؤ ، وهي في الاغلب مرحلة تعبر عن حالة مزاجية Mood أو فكرة تختصر دون إرادة المفحوص .
تتمثل في نفسه : حين يكون في اشتغال عنها بأمر آخر ولكنها قد تطفو الى الوعي من وقت لآخر .

٣ - الاشارة : وهي المرحلة التي تبلور فيها الفكرة ، بعد أن كانت محتملة أو غير مشعور بها ، انها تطفو عن نفسها ، بشكل باهر أو بصورة سافرة .

٤ - المراجعة أو التحفيظ أو التثبيت : في هذه المرحلة يقوم الشخص بتحميص الفكرة أو المادة ، ويتقدم لتنفيذها أو التعبير عنها .

وهذه المراحل هي نفس المراحل التي اشار اليها والاس وترددت بعد ذلك بشكل أو بآخر (Wallace 1926. P. 79-96)

لدى عدد كبير من الباحثين . غير أن كثيرين يعتبرون أن هذا التقسيم لعملية الابداع الى مراحل ذات بداية ونهاية ، هو تقسيم متعسف . يتنافى مع خصائص التفكير بوجه عام . ومع طبيعة عملية الابداع بوجه خاص . وسوف نعود لمناقشة هذه النقطة في مواضع تالية .

ثانياً : وجد أن جميع العمليات كانت متشابهة عند كل أفراد المجموعات . وقد كانت كمية الوقت واحدة لدى كل مجموعة ، وقد وضح أن الانتاج الهائي كان متوقفاً بالنسبة للمجموعات المدروسة .

ثالثاً : فيما يتعلق بأسبقة الكل على الجزء ، أتضح أن معظم أفراد العينة كان لديهم فكرة عامة من بداية الاختيار ، وان كان قد بدا أن البعض لديهم فكرة مفصلة منذ البداية ، وقد كانت نسبة الملاحظات قبل خلال هذه المرحلة لأن تعبر عن افكار عامة ، (من ٤٥ ٪ الى ٦٠ ٪ من الملاحظات كانت تتعلق بأمر عام دون التفصيلات) .

وقد لاحظت باتريك أن هناك تداخلا في مراحل العملية ، وقد نتج عن هذا التداخل نوع من التقلب والتداخل خلال فترة الاشراف ، إذ وصلت نسبة الملاحظات التي دارت حول أمور عامة من ٦٦ ٪ الى ٨٤ ٪ في الوقت الذي كانت نسبة الملاحظات حول التفاصيل في مرحلة الاشراف تصل الى ٩٠ ٪ من الملاحظات لدى المفحوصين .

وتستجيب باتريك بعد استعراض نتائجها أن المراحل الأربع التي جاء ذكرها لدى عدد من الكتاب قبل ذلك ، قد تأكد وجودها بالرغم من حدوث تداخل بين مراحل العملية . كذلك تركز باتريك على اسبقية الكل على الاجزاء خاصة في المرحلتين الأخيرتين ، وحين تصبح الفكرة متعددة لأول مرة في مرحلة الاشراف . لا تزيد على كونها فكرة عامة ، أما التفاصيل فإنها تضاف ، وتُعدل خلال المراجعة . وفي مرحلتى التمييز والاختيار ، قد تجبى الفكرة عامة أو قد تُعصر بتفاصيلها بالرغم من أن عمومية الفكرة مسألة شائعة لدى المفحوصين . وعلى كل فإن الفكرة حين تكتب أو تنفذ . فإنها دائما تكون عامة في البداية .
youiz, Richar, 1962

هذه هي إحدى الدراسات العلمية التي أجرتها كاترين باتريك ودارت حول عملية الابداع ، وإذا كان الكثيرون قد أبدوا إعجابهم بهذا التصميم الجيد ، إلا أن هذا الإعجاب لم يمنع الكثيرين كذلك من ابداء عدد من الملاحظات على الدراسة ، ونستطيع بسهولة أن نعرض لعدد من المآخذ التي أثرت بلا شك في نتائج كاترين باتريك :

أولا : من المعروف أن الفنان سواء كان شاعرا أو رساما . يحاول أن يتم أعماله بعيدا عن العيون ، وفي الوقت الذي سيصبح فيه معروضا . فسوف يفقد الكثير من قسمة الاستخفاء الذي يشكل جزءا لا بأس به من أسلوبه الفني ، ومن بين الذين يعترضون على هذا المطرأز من الدراسات رودلف أرنهيم
(Arnheim. R., 1962. P. 13)

ثانيا : ذكرت باتريك أنه قد طلب من المفحوصين الحديث بصوت عال . سواء حين عرضت الصورة على الشعراء أو حين بدأوا يكتبون قصائدهم . ونفس الأمر حدث بالنسبة للرسمين حين بدأوا يرسمون لوحاتهم ولنا هنا ملاحظتان :

(أ) أنها لم تدع الرسمين يتحدثون عند قراءة الشعر عليهم ، ولعلها أدركت أن الشعر يحتاج الى جو من الصمت لكي يُفهم أو يُتفوق ، فهل لم تدرك ذلك

بالنسبة للشعراء عند عرض الصورة عليهم ، اذ جعلتهم يتحدثون بصوت عال ، قاصدة بذلك استثارة افكار معينة أو المساعدة على التهيؤ أو الحصول على تقارير لفظية تستعين بها فى الدراسة ؟ ربما كان من اللائق أن يسمح بالحديث بعد فترة عرض الصورة وبعد قراءة القصيدة . وحيث كان التصميم التجريبي يصبح معقولا الى حد ما .

(ب) الملاحظة الثانية ، أنها لم تكف بطلب الحديث عند عرض الصورة ولكنها طلبت كذلك منهم (جميعا) الحديث أثناء العمل . ومن المعروف أن أداء أى عمل ، فنيا كان أو غير فنى ، خاصة اذا كان عملاً فراديا ، يحتاج الى استغراق وتفرد ، لأنه يقوم على عدد من العمليات ربما كان من أهمها الاختيار واتخاذ القرار ، وهما امران يخصان إرادة الفاعل دون غيره ، فكيف يتاح ذلك للجميع يتحدثون أثناء الجلسة ؟ هذا فضلا عن التشويش والضجة التى قد تعرقل عملية التفكير ، مما يؤدى غالبا الى كسب الاستغراق فى التسجيل المبدع .. كل هذا يحبط نساءل عما اذا كانت الابداعات التى قدمت لباتريك شعرا كانت أو رسوما ، هى ابداعات فردية أم هى ابداعات الجماعة بصرف النظر عما اذا كان كل فرد قد أدى عمله منفردا ؟

ثالثا : الأمر الثالث الذى قد نغيد من مناقشته هو ما ذكرته باتريك من أنها تعرضت على مراحل أربع فى عملية الابداع لدى الشعراء والرسامين ، وإن كانت تتحفظ فتذكر أن التداخل بين المراحل قد كشف عن نفسه فى عدد من الحالات ، وقد أدى هذا التداخل الى شئ من الاضطراب والحقيقة أنه فى حالة دراسة باتريك يصعب على المرء التعرف على المراحل بشكلها الذى يحدث عنه علماء النفس . فالجلسة كانت قصيرة ، وهى كلها لا تسمح بوجود مراحل متباعدة الا اذا كان علينا تقسيم أى وقت الى فترات تطلق على أطولها مرحلة الاستعداد أو التهيؤ ، ثم على الجزء الثانى مرحلة الاختيار .. وهكذا نصفيا . أن مرحلة الاختيار تحتاج لأن ينصرف المرء عن موضوع ابداعه لفترة ، وهذا ما لم يحدث فى تجربة باتريك ، فالجلسة متعقدة ، والاهتمام كله موجه الى الانتاج ، والجلسة بكل ما يحيط بها من منبهات تجعل من الصعب علينا تصديق انصراف القاصدين عن فكرة انتاج القصيدة أو الصورة . ونفس الامر بالنسبة لمرحلة الاشراف ، حيث أن الجلسة كلها كانت جلسة تنفيذ ، وتتصف كثيرا اذا وافقنا باتريك على ما ذهبت اليه .

رابعا : من المشكوك فيه ، بالرغم مما ذكره الباحثة ، أن بعض الانتاج الفنى الذى تم أثناء التجربة ، قد عرض للجمهور العام . ومن المشكوك فيه أن المفحوصين أعطوا كل ما عندهم ، لأن المراجعات التى يقوم بها الفنان من وقت لآخر ، والزوايا التى ينظر منها الى عمله وهى غالبا ما تكون زوايا مختلفة ، لم تتوفر فى تجربة باتريك . ومن المعروف أن كثيرين من الفنانين يعدون مسودات مبدئية يراجعون عليها أعمالهم ، بل ان كثيرين لا يحدون الا على المسودات ، والمسودات ليست مجرد نسخ من العمل تم فى وقت واحد أو أوقات متقاربة . بل ربما كان الوقت الفاصل بين مسودتين من الزاوية والحصول بالنية لذهن الفنان بما يجعله بعيد النظر فى كثير من نفعه . وهذا ما لم يحدث بالنية للمفحوصين فى تجربة باتريك .

على اننا قبل ان نتغل نقلة اخرى نود أن نشير الى أن ميزة هذه الدراسة هى اثبات امكان تناول عملية الابداع بالتحريب فى العمل ، وامكان اخضاع الفنان للملاحظة الدقيقة بصرف النظر عما سبق أن قدمناه من ملاحظات .

النموذج الثالث : هو عملية الابداع لدى المصور ييكاسو :

هذا النموذج يختلف عن النموذجين السابقين ، فهو لم يلجأ الى العمل ليضبط فيه ظروف عملية الابداع ، ولم يلجأ الى المبدع ليحصل منه على تاريخ حركته عند العمل فى الانتاج الابداعى بل لجأ الى وسيلة اخرى ، حاول بها أن يعتمد عن المطاعن التى وجهت الى النموذجين السابقين .

فى هذه الدراسة أراد رودلف أونهم أن يدرس عملية الابداع فى التصوير من خلال دراسة تاريخ حياة لوحة الجريكا⁽¹⁾ التى رسمها المصور العالمى بابلو ييكاسو ليعصور بها آثار التدمير الناتج عن ضرب الاملان لمدينة الجريكا بالباسك الأسباني سنة ١٩٣٧

ولما كانت هذه اللوحة قد أصبحت إحدى العلامات البارزة فى تاريخ التصوير فى القرن العشرين ، فقد رأى أونهم أنها يمكن أن تقدم هدفه بصورة لا يأس بها .

(1) Guernica.

والمنهج الذى لجأ اليه أرنيهم هو دراسة المسودات والاسكتشات التى كان يعدها
بيكاسو قبل وأثناء وبعد الرسم فى اللوحة الرئيسية التى تم عرضها بعد ذلك .

يقول أرنيهم فى معرض حديثه عن منهجه : كيف نستطيع أن نكتشف ما
أخذ طريقه حين كان الفنان يمارس العمل فى إنتاجه ؟ يمكن أن نستمع الى ما سجله
الفنان عن نفسه . وكثيرا ما عرف عن عملية الإبداع ، تحت معرفته بهذه الوسيلة .
ولكن قيمة ما يقوله المبدعون تتضائل نتيجة الإضرار الذى تسببه الملاحظة الذاتية
والآراء النظرية التى يعتنقها الفنانون فيما يختص بطبيعة عملية الإبداع . وفى احيان
كثيرة يجبرنا الفنانون عما يكونون معتقدين أنه قد حدث أو ما كان ينبغي أن يحدث دون
أن يجربونا عما حدث بالفعل . (Arnheim, 1962, p. 13)

ويستطرد أرنيهم الى الحديث عن وسيلة أخرى فيقول : لنلاحظ فنانا أثناء
العمل ، لنرى بيكاسو .. حين يرسم ، ان هذا فى حد ذاته اكتشاف ، ولكن مرة
أخرى يعاني الشاط شديد الخصوصية والذى يهدف الى إعطاء ميلاد لعمل من أعمال
الفن من حضور المشاهدين (Ibid P. 13) .

وينتهى أرنيهم الى التأكيد على أهمية دراسات المسودات والمتخلفات
والصبغات المبكرة والمراجعات على الأصول ، والمقوامش والاسكتشات ، والصور
الفوتوغرافية للسراحل المختلفة للعمل الفنى أثناء نموه ، والتحليل بأشعة إكس ، كل
أولئك وسائل مشروعة ، وأكثر أمانا وضمانا من غيرها مما يقدم أرنيهم اعتراضاته عليها
على نحو ما سلف ايضاحه .

على أن أرنيهم يتحفظ كثيرا ، فهو يؤكد أن الصور الواردة بكتابه عن
الجرنيكا ، برغم كثرتها ، إلا أنها ليست كل ما قد يكون نفذه بيكاسو بالفعل ، أو ما
يكون تخيله فى ذهنه ، ويؤكد أرنيهم أن الصور التى أوردها ليست الا انتمكاسات
جزئية ، وعليه فيجب أن تكون تفسيراتنا قليلة ما أمكن . (P. 15)

وينتهى أرنيهم الى التعليق على فائدة استقراء الصور بقوله :

ان ما وضعه الفنان على الورق لم يكن تفسيرا أو بالصدفة ، بل كان خطوة لدفع
وتنسيط العمل .

ويضع أرنيهم عددا من الأسئلة يحاول أن يحدد بها اهداف دراسته أو جزءا منها
يسأل أرنيهم :

١ — ماذا دفع يكاسو لاختيار هذا الموضوع ؟

٢ — ما الذى جعله يقدم الموضوع بهذه الطريقة بالذات ؟

٣ — أى نوع من التفكير البصرى ، قادّه من أول تصور الى العمل الاخير ؟
ويرى أنهم أن هذه الامثلة مستندنا بوجه عام بشئ عن يكاسو الفنان ،
ولكنها على وجه خاص مستندنا بالكثير عن عملية الابداع عموما .

ويعول أنهم كثيرا على ما كان يدور فى عقل الفنان ، لأن هذا الذى يدور
فى عقله ، سيؤثر الى مدى بعيد على ما سوف يجرى بعد ذلك فى اللوحة ، وهذا أوضح
بالنسبة لوجه الثور ، ويعول أنهم كذلك على الاطار الثقافى السائد ، الذى يشكل
المرأة أو الصدى بالنسبة لعقل الفنان ، يقول أنهم : ان قصر القيمة الذهنية والعقلية
والفنية للجريتا على يكاسو فيه ظلم للصورة والمصور ، لأنه من الضرورى أن نضع
فى الاعتبار أنها لا تعبر فقط عن حالة الفنان ، ولكنها معبرة بشكل أكبر عن حال العالم
(Amheim, R., 1962, P.5)

قدم أنهم بعد ذلك الاسكتشات والصور التى استطاع أن يحصل عليها لمراحل
عملية رسم الجريتا ، وحاول دواصة ماورد فى كل منها مركزا على :

١ — الرموز التى تميز عنها جزئيات الصورة فى ذهن الفنان وأذهان الآخرين

٢ — المقارنة بما ورد فى الصور الأخرى لنفس اللوحة .

٣ — النمو الذى يحدث من صورة لأخرى أو من جزء لآخر .

٤ — الألوان (أبيض x أسود) وتعبيرها عن هدف الفنان .

٥ — القارئ الذى يمر بها الفنان على بعض جزئيات العمل بقصد الاجادة أو
الاختبار للزوايا والتكوينات .

٦ — ظهور واختفاء بعض الأجزاء ، وعلاقة ذلك بحركة الفنان ، فى التقدم
والتأخر والمراجعة .

٧ — توقف الفنان لعدد من الأيام عند حركة ختاصة أو تكوين معين ،

وعلاقة ذلك بالاطار ذهنى والفرز النفسى الذى يعانى منه الفنان ، وما قد يكون

له من دلالة في عملية الابداع الفني .

وجموع الصور المرسومة للجبريكا أو لأجزاء من مكوناتها (٦١) منها (٥٤) لأجزاء فقط ، و (٧) للرسم كاملا بصرف النظر عن اتجاهه . كذلك أورد أنهم (٧) لقطات فوتوغرافية للوحة في حالات نموها المختلفة ، ثم اللوحة النهائية في حجم كبير والآن نعود الى حديث سريع عن اللوحة ..

بدا بيكاسو في رسمها اعتبارا من ١ مايو سنة ١٩٣٧ اى قبل مرور أسبوع واحد من مهاجمة طائرات هتلر الحربية للمدينة ، وقد رسمت هذه الصورة لتوضع كجدار في معرض الحكومة الاسبانية بباريس (بناء على طلبها) .

ويشير أرنيم الى أن بيكاسو الذى هاجر الى باريس منذ سنة ١٩٠٤ ، قد اهتم بالجبريكا لارتباطه الوطنى بها ، فهو أسيافى الأصل ، وترطبه بالباسك علاقة دم .. لقد هجم الألمان على المدينة في الرابعة والنصف ظهرا ، وقد كانت مدينة نساء وأطفال ، حيث كان الرجال بحاربون فى الجبهة ، ومن هنا المطلق بدأ بيكاسو تخيل الصورة ، التى احتوت على وجه ثور ، وحصان ، وامرأة تحمل طفلا ميتا تبكى ، ويد ممدودة بمصباح ، ومحارب بجندل .

لتقرب أكثر من الصورة ، لنبدأ بالرسم الأول ، وهو يعمل تاريخ ١٩٣٧/٥/١ ومرقم بالرقم ١ ، وقد كان بيكاسو حريصا على هذا الاسلوب (التاريخ والترقيم لمعظم مختلفاته) ويرى أرنيم أن هذا الرسم هو أكثر الرسوم شيا بالصورة الأخيرة ، وان لم يكن فى نفس درجة الاحكام والدقة ونفس الابعاد التى تميز الجبريكا المعروضة . صحيح أن جميع العناصر موجودة ، ولكنها باهتة ، أو مائتة الخلود ، أما الصورة الثانية ، وقد رسمها فى نفس التاريخ (١٩٣٧/٥/١) فهى وإن اختلفت بعض الشئ عن الصورة الأولى الا أنها مازالت محفظة بجزء كبير من التفاصيل الأساسية للصورة : الثور والحصان ، والطائر ، والمرأة ، والضوء ، وان كانت النسب مختلفة الى حد ما .

أما الصورة الثالثة ، وهى مرسومة هى الأخرى فى ١٩٣٧/٥/١ أى نفس التاريخ ، فهى الرسم الوحيد من بين جميع الرسوم المتكاملة للوحة ، الذى لم يمتز على الثور ، ولكن التركيز هنا كان على أبرز المرأة ذات المصباح ، والحصان . ويعلق أرنيم هنا على البساطة التى اتبعها الرسام فى هذه الصورة ، بأن الفنان يحتاج لتناول عمله عند

عملية الابداع على عدد من المستويات التجريدية ، بقصد تمحيص المظهر ،
والامساك بالشكل اللاتى .

وهكذا يتقل أرنيهم من صورة لأخرى ، معتمداً أو مركزاً على الأبعاد التى
حاولنا استخلاصها فيها سبق حتى يصل الى الصورة التى لا يجد عليها تاريخاً ، وهنا لا
يتمكن من الجزم بتاريخ انتهاء الرسم .

وينهى أرنيهم الدراسة بمناقشة متعمقة على ايجازها يشاء فى مقدمتها ، عما اذا
كان ييكاسو قد تقدم من البسيط الى المركب ، على نحو ما يرى بعض دارسى عملية
الابداع من أن العملية تأخذ هذا الاتجاه ؟ .

ويجب أرنيهم على ذلك بالنفس ، فواضح أن ييكاسو بدأ رسم اللوحة مرة
واحدة ، محتوية على جميع العناصر وفى نفس الاماكن تقريبا ، وان كان المحيىص
والنسب والأبعاد قد تشكلت بدقة فيما بعد ، ثم بدأ بعد ذلك يجرب ويختبر عناصره فى
رسومات مستقلة واحدة بعد الأخرى :

ان ييكاسو يذكر أنه لا يرسم فقط ، ولكنه يبحث . ويذكر أرنيهم أن العمل
وان لم يكن كالحلقة الحية ، يحمل فى طياته كل مفومات الشكل النهائى ، الا أنه مع
ذلك يضمن الأساس ، ثم المنظومات التالية وثبات قد تكون مضطربة ، الا أنها تستخدم
بصورة أساسية هدف الفنان للوصول الى التشكيل النهائى للعمل الفنى .

ان الكل سابق على الاجزاء ، وهذا يؤكد نتائج باتريك ، ولكن الاجزاء
تنمو وتترى أحيانا على استقلال ، المشكلة هنا هى كيف ينسج الاجزاء فى اطار الكل ؟
والمرج بين الأداء والفن فى رأى أرنيهم يقود الى تصميم لا يمكن وصفه من خلال
التخصيب المتالى للقطع أو الاجزاء ولكنه نموذج بالكيكى ، تبادل النظر الى الجزء والى
الكل ، عملية تقدم وتأخر ، وهنا علينا أن نتأمل لا مجرد الحركة النامية للصورة ككل
بل علينا كذلك أن نحصر العلاقة بين الصورة وبين جزئياتها فى مختلف المراحل ، ان
العمل الفنى لا يتقدم الى الامام على نحو ما يحدث للبذرة أو للكانن الحى ، ولكنه ينمو
على حركة التارجع للأمام وللخلف ، من الكل للجزء والعكس بالعكس .

(Ibid, PP. 131-132)

هذه الحركة التى حاول أرنيهم أن يضبط ييكاسو متلبسا بها هى ما استطاع
سوف أن يرصدها لدى الشعراء ، فى وثباتهم المحكومة بالتوتر النفسى لديهم وبالوضوح
والفوضى فى المجال .

وهي ما سوف نحاول استكشافه لدى الروائيين بعد ذلك .

كانت توجد تجارب عديدة ، وإن كان المود Mood الأساسى قد استقر منذ الرسم الأول ، هذه التجارب تمت لمحاولة التحديد والتجويد ، الفكرة الجبروتية بدأت ، وهي راجعة الى هول الأناسة ، وإن كانت الأناسة المباشرة ليست هي كل شيء ، بل أن في رسوم بيكاسو السابقة على نحو ما يذكر أنهم ما يفسح عما رسخ في نفسه عن فكرة الهول وعمقها بالشكل الذى برز في لوحة الجرنیکا . ولكن الفكرة الجبروتية غير مستقرة الأبعاد غير واضحة المعالم ، وهو يحاول أن يلمس منها شيئا فشيئا ، ثم يحاول الابتعاد عنها . ولكنه لا يستطيع أن يستمر في هذه الحركة ، إنه لابد وأصل الى حالة يريد فيها أن يسكن حاله أو يثبت ذهنه على ما وصلت إليه عيناه ويده . وحينئذ يكون قد أصبح قادرا على استيعاب ما قصده .

هذه هي الدراسة التي أجراها رودلف أرثيم عن عملية الإبداع على نحو ما قام بها بابلو بيكاسو في لوحة الجرنیکا .

والحقيقة أن الأسلوب الذى اتبعه أرثيم ، والعنى الذى حاول أن يكل به الدراسة يجعلنا مرغمين على الإعجاب به والتثويه بعمله ، ولكن في نفس الوقت الذى نبدى فيه إعجابنا ، لا نمنع أنفسنا من إبداء بعض الملاحظات :

أولاً : الأسلوب الذى اتبعه أرثيم ، أسلوب ذاتى الى حد ما ، وهو يعتمد على الرؤيا الخاصة ، والتقدير الشخصى للباحث . ونحن وإن كنا تعلم عن المراتب الذى حصل عليه أرثيم في دراسة الفن ، إلا أن هذا لا يعطينا من إثبات هذا المأخذ الذى يؤدي الى ضيق المدى الذى يمكن أن نعصم عليه استنتاجات خاصة ، وهي لم تقترن بوسيلة أخرى لدراسة العملية الإبداعية .

ثانياً : اعترف أرثيم نفسه أن هذه الرسوم التي اتخذها مادة لدراسته ليست هي كل الرسوم التي خلفها بيكاسو ، بل ليست هي كل ما نصوره وتخله المصور ، وهذا يجعلنا بالتالى نتساءل ، عما إذا كانت بعض الصور والأخيلة الجوهرية التي لم يدخلها الباحث ضمن دائرة بحثه كانت مؤثرة في اتجاهه أو آخر ؟ .

ثالثاً : يمكن أن يتم أرثيم بالتصنيف في بعض تفسيراته الحضارية لبعض العناصر ، ويتضح ذلك بصورة جلية من حديثه عن الثور ، بل إن بيكاسو نفسه ، قد تذبذب موقفه من هذا الجزء من اللوحة من موقف لآخر ، فبينما عبر

الثور عن العدو الباطش على نحو ما ترى في أحد الرسوم ، نراه في غير هذا الرسم معبرا عن الاتزان والطمأنينة ، ولو كان أرنهم لجأ الى ييكاهو واستغسر منه عن سبب هذا المقلب لكان أغنى نفسه من المخاطرة ببعض الضربات .

وابعا : المنج الذي اتبعه أرنهم محدود الامكانية ، وقد كان أرنهم متبها لذلك ، فأين التنبؤ الذي يعد به الفنان نفسه ؟ وأين الأساليب البدنية والتعودية التي يقود بها أفكاره ، وأين الفنانين المقصودة التي يعدد اليها لتنشيط خياله ، وأين ومضى تميزه الأخيلة والأفكار ، ومضى يحس بعدم القدرة على التقدم ، ومضى تفتح عليه الآفاق ؟ .

كل هذه تساؤلات لا يجب عليها منج أرنهم ، ولكننا مع ذلك لا نغلك الا أن نبدى إعجابنا بمخبرته وصره على متابعة حركة الصورة وتطورها بهذا الشكل الدقيق .

النموذج الرابع : بعض دراسات نورمان ماير التجريبية عن عملية الابداع :

أجرى نورمان ماير سلسلة من خمس دراسات نشر الأولى منها سنة ١٩٦٧ ، ونشر الخامسة سنة ١٩٦٨ . وقد تطور الهدف الذي رعى اليه ماير وزملاؤه على مدى الدراسات الخمس ، والتي بدأت أولاها بهدف حدهه الباحثون على النحو التالي :

دراسة الفروق الفردية في الطريقة التي يقوم فيها المفحوصون بتخزين (تعلم) واستخدام المعلومات ، كما يبدى ذلك في انتاج عمل ابداعي (كتابة قصة) مثلا (Maier, et al, 1967) وفي الدراسة الثانية

(Maier, m & Burke, 19٧٠) حاول ماير وزميلة

التعرف على راقية ببنية ، وهي ما إذا كانت الفروق الفردية لدى الأفراد في تخزين واستخدام المعلومات راجعة الى فروق في القدرة أو فروق في التفضيل ، وفي الحالة الثانية يمكن افتراض أن ادخال متغير دافعي مبردى الى تغيير الخط الذي تستخدم فيه الكلمة .

وقبل أن نتقدم في الحديث عن الدراسات الباقية بالتفصيل نود أن نتوقف عند هاتين الدراستين لما لهما من أهمية خاصة بالنسبة لدراستنا ، ثم تعقب بعد ذلك بالحديث عن الدراسات الثلاث الأخرى .

استخدم ماير وزملاؤه في الدراسة الأولى عينة تتكون من ٦٧ ذكرا و ٩٦ أنثى

من حارسى علم النفس ، وأعطوهم عددا من أزواج الكلمات بطريقة تكرارية (١٢) مرة . وكان يجرى لهم اختبار حفظ بعد التكرار رقم ٤ ، والتكرار رقم ٨ والتكرار رقم ١٢ .

وأجرى عليهم بالإضافة الى ذلك عدد من اختبارات الميول والاتجاهات والقدرات والشخصية والابداع .

وقد كان الاختبار الرئيسى هو كتابة قصتين : الأولى عن عدة الموضوع ، والثانية بتحدد موضوعها بناء على رغبة المفحوص ، وتكتب كل منها فى ١٥ دقيقة بعد الحفظ ، على أن تستخدم الكلمات المحفوظة فى القصتين فى شكل : —
(أ) الأزواج المحفوظة .

(ب) مفردات من الأزواج .

(ج) أو أزواج جديدة متألفة من الأزواج القديمة وتم تصحيح القصتين على أساس الطول والابداع بطريقة المحكمين .

لاحظ الباحثون أن هناك فروقا كبيرة فى درجة استجابة الأفراد بالأنماط المذكورة فيما سبق من استخدام الكلمة وإن كان قد وضع الانساق فى استجابتهم على شكل القصتين .

كذلك لوحظ أن الأفراد الذين حصلوا على درجات عالية على التآلفات الجديدة ، حصلوا كذلك على درجات عالية على المفردات المستقلة (المانحودة من الأزواج القديمة) وقد بدا أن هذا التجزئ يمكن اعتباره عملية بسيطة بين عملية استخدام التآلفات المستدعة (١) وعملية تكوين تجميعات جديدة (٢) .

وقد أجرى الباحثون بعض التحليلات الاحصائية لمعرفة العلاقة بين أصالة القصة واستخدامات الكلمة على نحو ما ذكرنا من قبل ، وتحليلات أخرى لمعرفة العلاقة بين المقاييس الخارجية (الميول والاتجاهات .. الخ) والمقاييس الداخلية المتعلقة بالقصة .

(1) Association Bands.

(2) New Groupings

والواقع أن العلاقات في معظمها لم تكن جوهرية ، فمن بين ٣٠ ارتباطا بين تعيقات القصة وبين المقاييس الخارجية لم يحد سوى أربعة ارتباطات دالة ، ولم يوجد ارتباط واحد دال عند كلا من الجنسين من بين هذه الارتباطات . ومن المعروف أن عدد الارتباطات الجوهرية داخل أى مصفوفة ارتباطات يمكن أن يكون دالة (١) لما يمكن أن تشير إليه أو توحى به نتائج هذه الارتباطات .

(Wil Kinson, M. 1951)

ويرى ماير وزميلاه أن الفشل في الحصول على علاقة بين الإبداع وإعادة تنظيم الخبرة على نحو ما أوضحت النتائج لايعنى استبعاد امكانية أن التجزئة (٢) وإعادة التنظيم للخبرة هما في الواقع آليتان أساسيتان في الإبداع .

والرأى الذى يذهب إلى أن الإبداع عملية عقلية عليا فحسب ، ربما كان رأيا مضللا إذ أنه يستدعى التركيز على صعوبة العمل بأكثر من التركيز على الفروق الوظيفية التى تتطلبها الأعمال المختلفة ، وربما كان الأفراد مختلفين في قدراتهم العقلية ، وفي أسلوب معالجة مشكلاتهم ، وربما كان واحد منهم يبحث عن حل لمشكلة في ذاكرته ، بينما يحاول الآخر ضم أجزاء من ذكرياته لتكوين الحل المطلوب ، مما يجعلنا نرى وجود فروق فردية في عملية الإبداع لدى الأفراد .

وبنتهى نورمان ماير وزميلاه إلى ضرورة إجراء بحوث أخرى لمحاولة التعرف على العلاقة بين تخزين المعلومات واستخدامها ، بعد أن وضح أن النتائج الأولى لا تقود إلى اجابة حاسمة على أسئلة البحث ، خاصة فيما يتعلق بوجود نمطين أو ثلاثة في استخدام المادة المخزنة (نفس الأزواج ، أو تجميعات جديدة من الأزواج القديمة ، أو مفردات من الأزواج القديمة) ، وإن كان الباحثون يعلقون على النتائج بوجود وظائف مختلفة من حيث الكيف وأن الأفراد يختلفون في الطريقة التى يستخدمون بها المعلومات المخزنة لديهم .

هذه هى الدراسة الأولى لماير وزميليه ، أما فيما يتعلق بالدراسة الثانية بعنوان تأثير الدافع على إعادة تنظيم الخبرة فقد نشرها سنة ١٩٦٨ كل من ماير وبرك

(Maier, & Burke, 1968)

(1) Function

(2) Fragmenting

وهذه الدراسة على نحو سابق إن أوضحت كانت تهدف إلى تحديد العلاقة بين الدافع^(١) وطريقة استخدام المعلومات .

استخدم ماير وزميله في هذه الدراسة عينة تتكون من ٥٤ مفحوصا ، ٢٨ من الذكور ، ٢٦ من الإناث من دارسي علم النفس ، قدمت لهم أزواج الكلمات التي قدمت في الدراسة الأولى وتكرر التقديم ١٢ مرة وقيس تذكر الأفراد للكلمات بعد التكرار رقم ٤ ، والتكرار رقم ٨ والتكرار رقم ١٢ .

طلب بعد ذلك من الأفراد كتابة قصة ابداعية محددة الموضوع لمدة ١٠ دقائق ، ثم قصة ثانية محددة الموضوع أيضا لمدة ١٠ دقائق (في الدراسة الأولى لم يحدد موضوع القصة الثانية وكان الوقت ١٥ دقيقة لكل قصة من القصتين) ، ثم أعطى إختيار من اختبارات جيلفورد الابداعية ، وعدد من اختبارات الميول والفدرات والانجماها .

أخير الأفراد في البداية أن التصحيح سيتم للقصة على أساس : (أ) الابداعية^m (ب) عدد الكلمات التخيرية المستخدمة (مقدرات ، أو تكوينات جديدة ، دون أن يثاب المفحوص إذا استخدم نفس الأزواج المحفوظة) .

أظهرت النتائج عدم وجود فروق بين هذه الدراسة والدراسة الأولى فيما يتعلق بتحديد عنوان القصة أو ترك الحرية للمفحوص لاختيار العنوان ، وقد وضح أيضا من هذه الدراسة وجود ارتباط بين الدرجات التي صححت على أساسها القصتان .

وضح كذلك من النتائج أن التنبه بعدم استخدام الأزواج المحفوظة كما هي لم يفلح في زيادة ابداعية القصة من خلال ابتلاع أزواج جديدة .

ويستنتج الباحثان من هذه الدراسة أن الفروق الواضحة في إعادة تنظيم المعلومات ترجع أساساً إلى تباين في القدرة وليس في التفضيل (الدافع) ، وهذا ما أوضحه أيضا استمرار المفحوصين في استخدام الأزواج التي قدمت إليهم في التجربة كما هي ، برغم التنبه عليهم بأن ذلك لن يثاب عليه المفحوص .

على أن الدراستين السابقتين ألتين اجراهما نورمان ماير وزملاؤه يمكن أن تقدم

(1) Motivation

(2) Creativeness

عليها بعض الملاحظات :

أولا : أن الباحثين في الدراسة الأولى قدموا أزواجاً من الكلمات ، ولم يلاحظوا أن بعض الأفراد ربما كانوا على علاقة معينة بهذه الأزواج اللفظية . وكان من المفروض أن يُجرى اختبار يتعرف به على طبيعة العلاقة الموجودة قبل أن تُقدم إليهم القائمة ، وقبل أن يستجيب في النهاية أن المسألة ترجع إلى فكرة أساسية لدى الأفراد ، واجبة على تدعيم سائق لدى بعضهم أدى إلى طريقة استعمال الكلمات في اتجاه أو آخر .

ثانياً : الملاحظة الأخرى هي أن ماير استخدم التنبيه كدافع ينجبر به طريقة أو اتجاه الأفراد نحو استخدام الأزواج المحفوظة ، إذ أخبرهم أن هذا الاستخدام لن يثاب عليه المفحوص ، ومع ذلك مالوا إلى استخدام الأزواج ، مما استجيب منه أن الدافع لا يؤثر على الاتجاه إلى إعادة تنظيم الخبرة ، والواقع أن الدافع هنا تم بطريقة سليمة ، وكان يمكن أن يكون استخدام الأزواج الجديدة هو الدافع الأقوى إذ يثاب المفحوص ثواباً مضاعفاً كلما مال لاستخدام الأزواج الجديدة بدلاً من العقاب أو عدم الإثابة الذي لجأ إليه ماير في حالة استخدام الأزواج القديمة . والمفحوص هنا لا يجد حرجاً في استخدامها مادام لن يعاقب على هذا الاستخدام .

وتعليقاً على الدراستين من حيث أنها استخدمتا لدراسة الإبداع هو نفس ما سبق ذكره بالنسبة لكاترين باتريك ، من حيث صناعية الموقف وتحديد بوقت ومكان معينين ، وإن كان هذا الأسلوب من الناحية العملية مقبولاً في الدراسات التجريبية للإبداع ، ويمكن اكتماله بجمع البيانات عن الأفراد ، خاصة تلك التي تتعلق بإنتاجهم الإبداعية التي يتجنبونها طواعية وباختيارهم وفي أوقات حرة ، ربما كان هذا الأسلوب مساعداً لتقديم حكم موضوعي على إبداع الفرد .

نستقل بعد ذلك للحديث عن الدراسات الثلاث الأخرى لماير وزملائه ، والتي تعتبر امتداداً للدرستين السابقتين .

في الدراسة الثالثة كان هدف ماير وزملائه التعرف على ما إذا كانت درجة الحفظ تؤثر على نمط Type استخدام المعلومات المحفوظة (Maier, et al., 1968) . كانت عينة هذه الدراسة تتكون من ٣٢ مفحوصاً ، ١٢ من الذكور و ٢٠ من الإناث ، قدمت إليهم أزواج الكلمات التي استخدمت في

الدراستين (سابقتين) ، وقد طلب من الافراد كتابة قصة ابداعية بعد التكرار الرابع للأزواج ، ثم كتابة قصة ابداعية أخرى بعد التكرار الثاني عشر ، وأعتبروا أن التصحيح سيتم على أساس ابداعية القصة ، وعلى أساس عدد الكلمات التجريبية المستخدمة ، وقد حدد موضوع القصة الأولى ، بينما ترك موضوع القصة الثانية لاختيار المبحوثين .

وقد دلت النتائج على عدم وجود فروق ذات دلالة بين القصتين ، بالرغم من أن اختبار التذكر قد دل على وجود فروق بين الحفظ بعد التكرار الرابع ، والحفظ بعد التكرار الثاني عشر .

ودلت النتائج كذلك على أن استخدام الكلمات يكشف عن فروق فردية في طريقة استعمال الملاحظات المحفوظة ، وأكثر مما يكشف عن فروق ناتجة عن درجات الحفظ

في الطريقة الرابعة استخدم نفس الاسلوب الذي استخدمه ماير وزملاؤه في البدايات السابقة (الأولى على وجه خاص) مع عدم التنبه باستخدام نمط معين للكلمات ، وذلك للتقضاء على أى توجيه للسر في مسلك معين .

استخدم ماير في هذه الدراسة ٥١ مفحوصا من الذكور وطلب إليهم بعد التكرار الثاني عشر لآزواج الكلمات كتابة قصة عن سجين في ١٥ دقيقة ، ثم طلب كتابة قصة عن طفل . بعد أن انتهوا من القصة الأولى .

النتيجة العامة في هذه الدراسة هي أن كلا من التجزئ (استخدام مفردات مستقلة عن الأزواج) وإعادة التنظيم (أزواج مكونة من الأزواج القديمة) يحدان دون إخلال باستخدام الأزواج القديمة حيث وضع أن الأفراد استخلصوا الأزواج بشكل متسق سواء في المستويات العليا للإبداع أو المستويات الدنيا منه لدى الأفراد .

وقد أوضحت نتائج هذه الدراسة أن الأزواج القديمة والمفردات منها والأزواج المكونة من الأزواج القديمة ، دلت على وجود عمليات مختلفة في الاستعمال ، وبالرغم من أن التجزئ عملية جوهرية لإعادة التجميع ، فهو عملية تعبر عن خطوة أولى في هذا الاتجاه ، وتحدث كعملية مستقلة . وإذا كان قد وضح أن الأشخاص الذين يصيغون أزواجا جديدة بدرجة عالية يصيغون أيضا مفردات من الأزواج القديمة بدرجة مماثلة ، إلا أن استخدام المفردات لدى مجموعة لا تشير إلى أن هذه المجموعة يمكن أن تحصل على درجات عالية على إعادة تجميع الأزواج .

ويذكر ماير أنه لا دليل على وجود علاقة بين أنماط استخدام الكلمات الثلاث ، واختبارات الابداع (Maier, & Thurber, M. 1968)

وتعليقنا على هذه الدراسة أن مزيدا من الدراسات مطلوب لتتعرف على طبيعة العلاقة الموجودة بين مقاييس الابداع ، وعملية الابداع الفعلية . فما لاشك فيه ، على نحو ما يذكر ماير ، أن تفاعلات عدة تتم أثناء الابداع ، وربما أثرت هذه التفاعلات في اتجاه أو آخر على عملية الابداع ، مما قد يحصل القدرات الابداعية ذات آثار متفاوتة من جديد لآخر ، بل ومن عمل ابداعي لعمل آخر لدى نفس المبدع . وربما كان ما ذكرناه في الفصل الأول عن التعتد والثراء المرتبطين بعملية الابداع ، يجعلنا نميل إلى الحذر في تعاملنا مع المقاييس الابداعية ، دون استبعاد يباقي جوانب شخصية وحياة المبدع ، على نحو ماتسرع في الحياة العامة بأبعادها المتعددة والمعقدة .

في الدراسة الخاصة أراد ماير وزميلاه أن يغيروا في شكل المادة المحفوظة ، وذلك بقصد التعرف على الفروق الفردية في استخدام الكلمة حينئذ لا ينجح الموقف التلخيصي روابط قوية بين العناصر (الكلمات) المستخدمة : والتي قد تمثل عوائق في إعادة تنظيم الخبرة .

ومن هنا قدمت مفردات (لا أزواج) من الكلمات للأشخاص مكونة من ٢٤ مفردة (هي نفس الـ ١٢ زوجا التي استخدمت في الدراسات السابقة ولكن على شكل مفردات) ، تكررت المفردات ١٢ مرة وأجرى اختبار تذكر بعد التكرار الرابع والتكرار الثامن والتكرار الثاني عشر . وبعد فترة التمرين طلب من العينة (وكانت من ٦٨ مفحوصا ٣٢ من الذكور و ٣٦ من الإناث) كتابة قصة عن سجين مستخدمين أكبر قدر من الكلمات التجريبية ، وأخبروا أن التصحيح سيتم على أساس عدد الكلمات التجريبية والأصالة . وكان الزمن ١٥ دقيقة ، وبعد الانتهاء من القصة الأولى طلب منهم كتابة قصة في ١٥ دقيقة عن موضوع من اختيارهم بنفس التعليمات السابقة في القصة الأولى .

ويرى ماير وزميلاه أن الإضافة الأساسية لهذه الدراسة تتعلق بالطريقة التي تستغل بها المادة المتذكّرة في الاستدعاء Recall وفي مواقف حل المشكلات problem solving ، وقد وضع أن الأفراد يجزئون المعلومات بطرق مختلفة ، كما يذكر ماير أنه عندما قدمت القصة فإن أي واحد من المفحوصين لم يستخدم

المفردات بنفس التآلف^(١) الذي كشف عنه فى اختبارات الاستدعاء ، حتى هؤلاء الذين كشفوا عن ثبات فى أسلوب استدعائهم للمعلومات تحملوا تماماً عن التنظيم الذى كانوا قد كونوه . ومن هنا يمكن استنتاج أن استخدام المفردات فى موقف حل المشكلة (كتابة القصة) يختلف عند الاستدعاء ، هذا فضلاً عن أن الاختبار من المحزون التحصيلي يتحدد بأدراك موقف المشكلة .

ويشير ماير فى هذه الدراسة الى ما سبق أن حدده سيلز Selz, 1913 من مفهوم الترتبة التحديدية^(٢) وما قرره كوهلر وفريشمر^(٣) عن مفهوم الاغلاق

(Kohler, 1929; wertheimer (1925 1931))

وما توصل اليه ماير (1930, 31a, 31b) حول مفهوم الاتجاه ، ويرى ماير أن هذه المفاهيم يمكن أن تخدم بشكل جيد فى توضيح أسلوب حل المشكلات بناء على معلومات قديمة أو وظائف انتخائية ، وهذا قريب مما أشار اليه فى تجاربه السابقة وفى الدراسة الحالية يرى ماير أن عنوان القصة بشكل عاملا له أهمية فى اختبار الكلمات من المادة التحصيلية . فبينما يستدعى المبحروصون الكلمات فى اختبار التذكر بأسلوب أو أساليب لها علاقة بشكل تقديم المادة ، يختلف الأمر عندما يطلب اليهم كتابة قصة .

ويشير ماير الى نتائج كولجروف. (colgrove, 1943) التى انتهت فيها الى امكان الحصول على انتاجات ابداعية لجرد أن نطلب من المبحروصين أن يكونوا مبدعين . كما أن نتائج ليفى (Levey, 1968) أشارت الى أن الاصلالة يمكن أن تتأثر بؤوال الشخص الاجابة بطريقة أصيلة .

كل ذلك يؤكد أن عملية انتخائية ما تم فى حل المشكلات واتجاه التفكير ، تعتمد على رصيد المعلومات لدى الأفراد .

وينتهى ماير الى التأكيد على أنه ليس ثمة عملية واحدة من عمليات استخدام الكلمة يمكن أن تتميز على باقى العمليات . وان كانت توجد فروق فى الاستخدام ،

(1) Closure

(2) Determining Tendency

(3) Closure

وأن حل المشكلات بنجاح يقتضى استخدام الطريقة اللامثلة ، وربما لجأ الأفراد
البايعون فى حل المشكلات الى عمليات متعددة وليس الى عملية واحدة

maier. Thurber & Janger, 1968

الى هنا تنتهى من عرض دراسات نورمان ماير وزملائه ، ونحن وان كنا نتفق
مع ماير فى ان عملية الابداع أو حل المشكلات ، مسألة أسلوب شخصى ، الا أننا
نميل مع ذلك الى اعتبار أن هذا الأسلوب الشخصى يخضع لقواعد ، على نحو ما
أوضح ماير نفسه ، حين يتحدث عن مفهوم الاتجاه الذى ينظم استدعاء الخبرة السابقة
لاستخدامها فى حل المشكلة الحالية ، هذا بالإضافة الى ما يمكن أن يكون ذا تأثير
فى عملية الابداع ، وهو ما سبق أن أشرنا اليه من قبل على أنه عامل التعلق أو الغرام
أو ما أطلق عليه برونر Bruner (الموى) أو الدافع (١١) إذ أنه لا
يكفى أيضاً وجود الاتجاه ، بقدر ما يكون متأثراً بدرجة التعلق المزاجى به
بالطاقة النفسية التى تساهم بشكل واضح وبارز فى الانتاج الابداعى ، وهذا ما يمكننا
نستغل بعد ذلك الى النموذج الخامس الذى نختتم به هذا الجزء عن نماذج دراسات عملية
الابداع ، هذا النموذج هو الدراسة التى اجراها الدكتور مصطفى صوفى عن عملية
الابداع لدى الشعراء .

**النموذج الخامس : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى
صوفى :**

حاولت هذه الدراسة أن تغطى الجانب الوظيفى فى عملية الابداع فى مواقف
خلق حقيقية ، ولم يكن بمجهود الباحث منصباً على الوصف فقط بل مضى خطوة أبعد
اذ حاول أن يفسر نتائجها وجهة نظريتين . فبى أن مهمة الباحث العلمى هى
يوجه عام أن يجد النظام الذى يستطيع أن يضم أكبر عدد ممكن من الظواهر موضوع
البحث ، ومن هنا فرق ليفين بين اللغة العلمية واللغة العادية فى حياتنا اليومية فالأولى
نفسر . فى حين تقتصر الثانية على الوصف . (صوفى ، ١٩٧٠ ، ص ١١٥)

ونعرض فيما يلي الأسلوب الذى اتبعه الباحث فى هذه الدراسة :

الأدوات :

استخدم الباحث فى هذه الدراسة أربعة أنواع رئيسية من الأدوات وهى :

(أ) تحليل المضمون : فقد عرض من خلاله الباحث بالتحليل لعدد من الوثائق التى جمعها من كتابات واعتراقات الأدباء والفنانين ، وقد كان بينهم عدد لا بأس به من الشعراء ، وهو وإن كان قد عرض لعدد من الوثائق لغبر الشعراء . فلأنها كانت شاهدة باتساق مضمونها على سيادة عدد من القواعد العامة المتعلقة بعملية الإبداع . والباحث فى أسلوبه الذى استخدمه فى تحليل مضمون هذه الوثائق ، كان يحاول أن يعرض ما يؤيد منها وما قد لا يؤيد مباشرة رأيه فى عملية الإبداع ، انطلاقاً من منهجه التفسيري ، الذى اتسع ليشمل الجزئيات التى قد تبدو متناقضة .

(ب) الاستخبار : وهو مكون من عدد من الأمثلة صاغها الباحث ، وأرسلها الى الشعراء ليجيبوا عليها ، ويعيدوها إليه ، وهو يذكر أن العائد من هذه الاستخبارات كان أقل بكثير مما أرسله الى الشعراء ، وقد اعتمد فى بناء أسئلة الاستخبار ، كما هو واضح من مضمونها ، على استعراض واستقراء الآراء التى تحدثت عن عملية الإبداع ، بالإضافة الى طبيعة الدراسة وما تحمله من أهداف تحتم التطرق الى مناطق نفسية معينة . هذا بالإضافة الى أن الدراسة يحكم أنها أجريت فى ميدان كان مازال بكرًا ، فقد كان من الطبع أن تأتى الأسئلة مفتوحة النهاية ، ليتمكن للشاعر أن يعطى كل ما عنده ، هذا بالإضافة الى طلب المزيد ، مما قد يعن للشعراء من أفكار تتعلق بعملية الإبداع ، ولا تكون الأسئلة قد تطرقت اليه .

(ج) الاستبان⁽¹⁾ : وقد اعتمد الباحث على هذا الأسلوب ليتمكن من تعميق النقاط التى قد لا يتمكن الاستخبار من كشفها ، بالإضافة الى أن اللقاء المباشر مع المبدع ، يخلق نوعاً من المودة والنصف الذهني والتداعي ، مما يمكن أن يعود على البحث بتأثير ذات قيمة .

(1) interview

(د) تحليل المسودات : لجأ الباحث الى هذه الطريقة ، ليكشف عن علاقة الكاتب بمادته ، كيف يبنيها ؟ وكيف يتقدم منها الى غيرها ؟ متى يتوقف ؟ ولماذا ؟ وعلى أى نحو يتخطى العقبات ؟ وأسلوبه فى افراز أفكاره ، دفعات أم جزئيات ؟ ... الخ

والحقيقة أن أسلوب تحليل المسودات من أصعب الأساليب التى تستخدم فى الدراسات الابداعية والأدبية ، وربما كانت فائدته أكبر ، إذا ما أمكن اقتراضه بأسلوب الاستبصار ، فكثير من المعينات على الورق قد لا تكشفها الا ذاكرة الفنان الحية وان كانت الذاكرة كثيرا ما تحون الفنانين . على أن اجتهد الباحث ، وتسلحه بقاعدة كافية من المعلومات عن عادات الكاتب ، وأسلوب حياته ، وعمله ، ربما ساعدت فى الكشف عن كثير من غوامض المسودات . وقد وفق الباحث فى التحليل الذى ادى به الى الكشف عن عدد من النتائج التى ساهمت فى رسم صورة حية لعملية الابداع .

وإذا كان الدكتور سوفى قد تنبه الى أن الفنان الذى يعطينا مسودة أو مسودتين ، ربما ألفت أكثر منها قبل أن يضعها على الورق ، فانه بهذا التحفظ والاحتياط أكد أن الباحث عليه الا يتساق وراء جزئيات قد تلوح بامرة ، وعليه أن يندرج بأكبر قدر من الحرص قبل أن يصدر احكامه أو يحدد نتائجها .

العبئة :

أجاب على الاستخبار ٧ شعراء من مصر والبلاد العربية ، وأجرى الاستبصار مع واحد من الشعراء هو احمد رامى وهو من السبعة ، ثم حلت ثلاث مسودات ثلاث فصائد :

(أ) القصيدة الأولى لها مسودة واحد لعبد الرحمن الشرقاوى .

(ب) القصيدة الثانية لها مسودتان لعبد الرحمن الشرقاوى .

(ج) القصيدة الثالثة لها مسودة واحد وتييض محمود العالم .

هذا بخلاف الشعراء والفنانين الذين حلل الباحث مضمون تقاريرهم واعترافاتهم لعملية الابداع .

النتائج :

الواقع أن نتائج هذه الدراسة لها طبيعة العمل الفنى ، بحيث أن اعادته عرضها

بغير شكلها الأساسي ويفقدها حيويتها . وان كان هذا لا يمنعنا من المحاولة رغم صعوبتها .

كيف يبدأ الشاعر ؟

يذكر الباحث أن جميع الاجابات التي تمكن من الحصول عليها ، تكشف عن أن ما من قصيدة ابداعها الشاعر الا ولها ماض في نفسه ، حتى ... قصائد اللحظة الحاضرة ... يسرى عليها هذا الرقأ ايضا ، فاذا اردنا أن نحدد هذا الماضي ، قلنا إنه تجربة اشترك فيها «الأنأ» ككل ، ومن الواضح أن كثيرا من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الأنأ ككل ، بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا (سوف ١٩٧٠ ص ٢٧٩-٢٨٠) ويختلف الأمر من شخص لآخر ومن تجربة لأخرى ، وقد تقع للشخص تجربة جديدة ، فتلتقي مع التجربة القديمة ، ونمس أعماق التلقى ويحدث هنا ما يسببه البعض دوامة ... هذه التجربة التي تقع للأنأ وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنأ هي التجربة الحسبة بالنسبة للشاعر ، أصنى من يعمل الاطار الشعري باعتباره الطريق الى استعادة التمكن (نفس المرجع ، ص ٢٨١) .

ويمكن لنا أن نعدد الأمور التالية بناء على ما سبق :

- ١- وجود تجربة قديمة
- ٢- حدوث تجربة جديدة ، تلتق في دلالتها بالتجربة القديمة .
- ٣- استعداد معين لدى الشاعر (قد يكون طموحا أو حساسية) .
- ٤- حدوث اختلال في البناء النفسى والاجتماعى للشاعر .
- ٥- فقدان الاتزان نتيجة التوتر النفسى الحادث .
- ٦- وجود اطار موجه لحركة الشاعر .
- ٧- محاوله ايجابية من الشاعر لتجاوز اختلال الاتزان الحادث .
- ٨- توجهه الى الوسيلة التي يمكن له من خلالها تحقيق الاتزان ، اقصد القصيدة الشعرية .

والشاعر في حركته التي رسمنا ابعادها على نحو ما سبق ، يختلف عن غيره ممن لا يملكون القدرة الشعرية ، وانه يسلح بصفات خاصة ، منها استخدامه الخاص للكلمات أو اللغة بوجه عام ، انه يستخدمها استخداما قراسيا ، لقد اندمج فى الموقف ، وصار كل شئء لديه ذا علاقة بعنوبة بالجمال ، الماضي والحاضر

والمستقبل . اللغة والأحداث . الأشياء الواقعة فى محيطه ، حتى توتره ، أصبح جزءا لا يتجزأ من الموقف . انه يتحكم فى حركة افكاره التى تقى على شكل وثبات ، لا زالت مثاثرة . ولكنها وثبات على طريق متجدد الاتساع والذى . ان واقع الشاعر هنا واقع متميز عن واقع الآخرين . ويذكر الدكتور سويف ، ان التهورم قد اكتسب بعد الواقع العملى الى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما لو كان يتلقى ادراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى ان الواقع العمل أصبح ثابتا للمجال ذهنى الى حد معين والظاهر أن الأمور تمضى على هذا النحو فى الفن عامة ، فإن رودان يقول : اننى لا أغير الطبيعة ابدأ . اننى اسجلها كما اراها . وإذا كان يبدو للبعض انى غيتها ، فذلك يكون قد تم فى لحظة لم ادرك فيها أنى اغيها فعلا . وبعبارة أشد وضوحا أن العاطفة التى تؤثر على وجهة نظرى ، هى التى تغير الطبيعة ... إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم ، لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر . (نفس المرجع ص ٢٩٩) .

ولكن هل هذه الحرية مطلقة ؟

هذه الحرية ليست مطلقة تماما ... فالشاعر لا يمشى فى التهورم بشهر حدود أو قيود . فهو مقيد بتوجيه الاطار . ولو اتنا اختبرنا آثار عدة شعراء ممثلين لشبار واحد من التيارات الادبية ، لنجنى لنا كيف ان الاطار يتدخل فى توجيه حرية الشاعر فى لحظات طفان التهورم . حتى نستطيع أن نتحدث عن طراز معين من الاستعارات والتشبيهات والخصائص القراسية . ليست متطابقة تماما ، لكن بينها نوعا من التضارب يميزها عن طرز أخرى .

وهنا يتفق د . سويف مع د . مراد ، وكذلك مع كورت ليفين الذى يرى أن الحالم الذى يتدفق يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع . عقيم لا يتج (نفس المرجع ص ٣٠١) .

كذلك من القيود قيد اللغة ، فالشاعر حين يستخدمها يستخدمها متكاملة لا الفاذا ولا عبارات جزئية . انه يستخدمها فى وثبات ذات معنى ونظام معين . وهنا يحى نتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن جميع اجزاء الموقف ، اضمحت ذات علاقة عضوية ببعضها البعض : التوتر النفسى ، والاطار النفسى والاجتماعى ، والتجربة السابقة والتجربة الراهنة ، وحركة الشاعر من أجل إعادة الاتزان . وفى الحق أن استخدام الشاعر للغة مظهر لوظيفتها الأصلية بتأثيرها فى أداة متكاملة لبناء نظام

متكامل للنحن ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى
Oaomatopoeia ويفرق الباحثون .

ويتفق معهم الباحث . بين استعمالين للغة : استعمال رمزي واستعمال اتصالي .
والاستعمال الأول يكون لتنظيم الاشارات الذهنية وتوجيهها . بينما يكون الاستعمال
الثاني للتعبير عن أحاسيس واتجاهات واثارتها عند الآخرين ... ولكن مع هذا التمييز
لاستعمال اللغة . إلا أن بينها صلة عميقة . هي الدلالة الدينامية . إذ انها يتجهان الى
بناء النحن . وحيث أن اللغة منطوقة ومدفوعة . فيمكن البدء في بنائها على امر
دينامية . من حيث انها اداة لتجديد التكامل كلما تصدع (ص ٣٠٤ - ٣٠٥) .

كيف يبلغ الشاعر النهاية :

أوضحنا فيما سبق حركة الشاعر . وما يطرأ على نفسه وعلى مجاله من تغيرات
نتيجة هذه الحركة . وعرضنا للقيود التي تحدّد مساره . ونفرد اتجاهه . فإلى أين
ينتهي . وكيف يبلغ النهاية ؟ .

ندل الاجابات التي جعل عليها الباحث . وكذلك تحليل المسودات . على أن
الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة . بل يلتقاها . ويتحكم في بلوغ النهاية الجوّ
المتكامل للعمل الفني . بما فيه الفنان نفسه .. إن نهاية القصيدة تخصها طبيعة فعل
الابداع من حيث أنه فعل متكامل له بداية وله نهاية ، متضمنتان أصلا في التوتر الذي
بدفع الشاعر اليه . فنحن عندما نبدأ أي فعل . نشأ لدينا توتر لا ينخفض الا ببلوغ
الفعل نهايته . ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية . وليس من
الضروري أبدا أن تكون نهاية نعرفها أي ندركها ادراكا واضحا باعتبارها نهاية . بل إن
علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا . فنحن « نبلغها » وهنا ينخفض التوتر

ويتفق الباحث مع الباحثة تسيجارنيك فيما يتعلق بما توصلت اليه من طبيعة
علاقتنا بالعمل الذي نبدأه . فالتوتر يظل قائما الى أن نصل الى النهاية . وبهذا يكون
التوتر نظاما ديناميا متكاملا . بحيث يلى علينا تكامل الفعل .

والواقع أننا نستطيع ان نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة
القصيدة فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطريق اليه . والظاهر أن نهاية
القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها . وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل

متكامل فى صميمه . ينتهى فى موضوع شيه بموضوع بدله ، وإن لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود إلى هذا الموضوع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة .

(سويف . ١٩٧٠ ، مواضع متفرقة) .

هذه هى بعض النتائج التى توصل إليها الدكتور سويف من دراسته لعملية الابداع فى الشعر . عرضنا لها بإيجاز . ولم نتطرق إلى كثير من المناقشات والتعليقات التى قدمها الباحث فى ثنايا بحثه . أو تعقبا على نتائجه . والذي يلفت النظر فى هذه الدراسة . هو تعدد الوسائل التى لجأ إليها الباحث من استخبار إلى استبان إلى تحليل مضمون إلى تحليل للمسودات . هذا بالإضافة إلى استنباط ذاتى بعملية الابداع ، أتاح له ان يعمل من خلال عملية الابداع . وليس من خارجها . وإذا كان لنا من تعقيب على هذه الدراسة فهو أنها قامت بدواسة القصيدة الشعرية . فقط كميدان لعملية الابداع التى فى الشعر خاصة . الأمر الذى يدهونا إلى التساؤل عما إذا كانت الحلول ستكون هى نفسها عند دراسة الابداع فى الرواية ؟ .

هل ستطبق النتائج التى تتعلق بالتجربة الشخصية والاطار الذهبى ، والتوتر الدافع ومحاولة إعادة الاتزان ، على عملية الابداع فى عمل طويل . يمكن أن يستغرق وقتا أطول ؟ .

ان التوتر الذى يدفع إلى بناء قصيدة تستغرق جلسة أو جلستين قد ينتهى قبل الانتهاء من كتابة قصيدة ، فهل يكون هذا التوتر هو نفسه الذى يصاحب بناء مسرحية أو رواية ؟ وإذا انتهى قبل كتابتها هل ينصرف الشاعر إلى شئ آخر ؟

ان المشاهدة تدل على أن كثيرا من الشعراء يتكئون قصائدهم دون انعام ، مجرد زوال التوتر الدافع والتعلق بشئ آخر قد يثير لديهم أقدارا أكبر من التوتر أو فقدان الاتزان ، مما يدفعهم إلى البداية من جديد فى عمل آخر .

وربما أمكن لنا من خلال دراستنا لعملية الابداع فى الرواية أن نجيب . على هذه التساؤلات . خاصة وأن الرواية عمل طويل له ملامح من الملحمة على نحو ما يذكر توماس مان (١٩٦٦) . وقد يشبه مدى طوله المسرحية الشعرية أو المسرحية عموما ، من حيث حاجته إلى وقت أطول لمعالجته ، ومدى أوسع لانتمائه .

وقد يثور تساؤل عن الدخول فى حالة التوتر اراديا ، هل يمكن أن نشققها بالاستواء أو الانتماج ؟ وإذا أمكن ذلك هل يمكن تلقائيا مع توفر باقى شروط

الابداع أن يتطرق المبدع في عملية الابداع ؟ .

سواء صح هذا أولا ، فانا سنحاول في دراستنا الحالية أن نتقرب من كل هذه التساؤلات محاولين الإجابة عليها .

خاتمة .

هنا نستطيع أن نتوقف لنختبر المجال الذي بدأنا فيه حركتنا ، لقد عرضنا لعملية الابداع في علاقتها بالسباق الابداعي ، وأوضحنا أن هذه العملية لا يمكن أن تنمو في فراغ . وافقنا في ذلك مع د . سويف ، وماكس فرتيمير . ونورمان ماير وارنيم وغيرهم من الباحثين الذي أشاروا بشكل أو بآخر إلى كون العملية ظاهرة عضوية حبة نامية متفاعلة .

وقد تحدثنا بعد ذلك عن الرواية والابداع ، واستطعنا أن نتوصل إلى أن الرواية عمل فني ، وانماجها عملية ابداعية . على نحو ما أوضح نوماس مان ، وجون ديوى فيما أوردنا عنهم في الفصل الثاني .

وإذا كان الابداع نشاطا نفسيا ، فإنه يتحقق في اداء أو تنفيذ . وطالما لم يفرج هذا النشاط من نفس الفنان إلى الخارج فيظل مجرد تهيؤات شاردة . لا يمكن أن تصف بأي صفة من صفات الفن .

وقد كان لزاما علينا أن نتحدث عن الفعل⁽¹⁾ وقد حاولنا في حديثنا عنه ، أن نتطرق إلى عدد من الزوايا ، منها علاقة الفعل بالقدرات العقلية والحركية ، وعلاقته بالسمات المزاجية ، والاطار الاجتماعي الذي يتم فيه .

تحدثنا كذلك عن الخيال المبدع ، وحاولنا أن نعرض في هذا المجال عددا من الآراء التي وردت لدى عدد من الباحثين . وإن كنا في الحقيقة نؤس بأن هذا المجال بالذات محتاج إلى قدر كبير من اهتمام الباحثين والدارسين .

وفي النهاية عرضنا لعدد من الدراسات التي اهتمت بعملية الابداع ، وقد حاولنا أن نعرض لعدد من النماذج ذات الناهج المختلفة حتى نستطيع أن نتعرف على الأوجه المتعددة للوسائل المتاحة لدراسة عملية الابداع ، وللممكن لنا بعد ذلك أن نتطرق إلى تجربتنا بقدر معقول من الوعي بحدود هذه التجربة وإمكاناتها .

الباب الثاني

المنهج

مقدمة :

عرضنا في الفصول السابقة لعدد من الأساليب المتعلقة بكتابة الأبداع ، وقد عمدنا في هذا العرض إلى انتخاب أهم الأساليب المتعلقة بهذه العملية ، دون أن نشط كثيرا إلى آفاق قد تكون ذات أهمية بارزة في الدراسة . وسنحاول في خطواتنا المقبلة أن نقرب ما أمكن من المبدعين أنفسهم . سواء كان ذلك في اختيار العينة أو الوسائل أو الاجراءات . سنحاول أن نقرب منهم ونلتصق عن كتب وسائلهم .

والدراسة الحالية نريد أن نحصل على الإجابة على سؤال عام هو : كيف تتم عملية الأبداع على نحو ما يمارسها كتاب القصة الطويلة ؟

والأسئلة التي تندرج تحت هذا السؤال العام عديدة ، يحددها تقريبا الاستخبار الذي أعدناه للتقصي عن الجوانب المختلفة للظاهرة . ولكن هل توجد لدينا فروض محددة ؟

الحقيقة أن الفروض كثيرة ومتعددة ، والا ما أمكن لنا أن نصوغ أسئلتنا التي تكون أدواتنا الرئيسية ، ولكننا في الواقع نريد ألا تبدأ بفروض محددة لعدد من الأسباب من بينها :-

١ - أن المجال لا زال بكرا ، وفي انتظار مزيد من نتائج الدراسات الاستطلاعية لكي يستقر الأمر في وضع نظرية ، يمكن بناؤه عليها وضع الفروض التي نحاول أن نجربها بالتجارب التحكية أو القرية من التحكم .

٢ — أن المحاولات السابقة في الدراسة كانت تقوم على أساس الاستقصاء عن جانب قصير المدى (كإبداع الشعر مثلا) ومن المعلوم أن الإبداع الذي يتم في جلسة أو جلستين أو نحو ذلك ، قد لا يجوز لنا بمقارنته دون أن نأخذ بالإبداع قد يستغرق عاما أو أعواما ، ومن ثم فقد رأينا ألا نسرّع بوضع الفروض التي قد لا تُجيب شاملة .

٣ — أن بعض النتائج التي نوصل إليها آخرون مثل باتريك مثلا ، إنسيافا وراء ماورد لدى جراهام والاس G. Wallas . وغيرها من الباحثين من وجود عدد محدد من المراحل ، لإزالة ينقصه التحديد والتحديد ، فالاستعداد^(١) مثلا هل هو استعداد واحد أم أنه مستمر طوال عملية الإبداع ؟ وهل هو عمليات ترويد مبعثرة أم عملية شحن مستمرة ؟

والاختيار^(٢) والاشراق^(٣) ... ؟ هل نستطيع أن نتحدث عن اختيار واحد واشراق واحد ؟ أم أن هناك اختيارات متعددة واشراقات شتى ، تتعدد بتعدد المواقف التي تفتح فيها على عقل المبدع آفاق الإبداع ؟ .

هذه التساؤلات وغيرها جعلتنا نتردد في وضع فروض معينة ، مكشفين بوضع الأسئلة الصغرى المدرجة تحت السؤال الكبير الذي بدأنا به في هذه الدراسة وهو : كيف يدع الكاتب روايته ؟ ، فربما نيسر لنا من خلال الأجابات التي نحصل عليها الوصول إلى شيء ذي قيمة .

على أنه من الممكن أن نضع تخطيطا مبدئيا لعملية الإبداع بناء على ماتوفر لنا من خلال الدراسات السابقة ، ووفقا للتصور الذي أمكن لنا تكوينه . ونحن لا نريد بهذا التخطيط أن نصادر على مطلوبنا في هذه الدراسة ، ولكن فقط مجرد تخطيط نهدي به في هذه الرحلة .

ويتلخص هذا التخطيط في النقاط التالية :-

- ١ — عملية الإبداع ظاهرة مشروطة .
- ٢ — عملية الإبداع سلسلة أفعال .
- ٣ — عملية الإبداع تحقيق وتنفيذ للخيال .

(1) Preparation
(2) Incubation
(3) Illumination

٤ — الابداع عملية عضوية .

٥ — عملية الابداع موقف حر .

ولن تقدم بمزيد من الشرح هنا . مكثفين بما سيرد في الفصول القادمة في هذا الباب والباب الذي يليه وهي : —

١ — الفصل السادس : ويدور حول العية والاجراءات التي تحت لاختيارها .

٢ — الفصل السابع : ويدور حول الادوات التي استعملت في هذه الدراسة .

٣ — الفصل الثامن : ويدور حول الاجراءات التي اتبعت في التطبيقات

والاستنخارات وغير ذلك من خطوات تعلقت بجمع بيانات هذه الدراسة .

٤ — الفصل التاسع : ويدور حول جزء من نتائج الدراسة وهو المتعلق بالتحضير

والاعداد في عملية الابداع .

٥ — الفصل العاشر : ويدور حول الجزء الآخر من النتائج وهو المتعلق بالأداء والتنفيذ

في عملية الابداع .

ومن هذه الفصول مجتمعة تبلور مشكلات الدراسة ونتائجها على نحو ما سوف

يتكشف فيما بعد .

الفصل السادس

العينة

دراسة السلوك البشرى لا يمكن أن تتم الا من خلال الملاحظة المستمرة والتجريب المتسق لهذا السلوك وأى زعم عن استخلاص للقوانين المنظمة لسلوك البشر بوسيلة تأملية أو استنباطية ، سيظل زعماً يفتقر الى الرجوع المباشر الى الظاهرة السلوكية على نحو ما تحدث فى تيار الحياة الحلى - وفى إطار التدفق المستمر للنشاط البشرى .

يقول جون ستورث مل John Stuart Mill أن قوانين الظواهر الاجتماعية هي .. لا شئ غير قوانين أعمال ورغبات الكائنات البشرية عندما يتحدثون معا فى حالة اجتماعية⁽¹⁾ والبشر معها كان الأمر فى حالة المجتمع هم مجرد ناس أفعالهم وأهواؤهم خاضعة للقوانين الطبيعية الضرورية للإنسان - وهم حين يتواجدون معا يقبلون الى مواد⁽²⁾ جديدة ذات خصائص أخرى مختلفة ، على نحو ما يحدث للهيدروجين والأكسجين ، اذ يختلف كل منهما عن (مركبهما) الماء ...

(Mill, 1930, P, 573)

وما يهمنى فى حديث جون ستورث مل هنا هو الظاهرة البشرية من حيث هي الناس معا - واذا تحكى الباحثون يوماً من التوصل الى القوانين المنظمة لسلوك هؤلاء الناس - فسوف يتسمر لهم التنبؤ والتحكم فى السلوك بما يمكن أن يودى الى أنماط جديدة وهادقة من النتائج المستمرة .

(1) Social State

(2) Substances

وفي دراستنا الحالية ، لا يمكن أن نلجأ الى قطاع من البشر ندرسه لكي نتوصل الى قوانين سلوكه فموضوعنا أبعد ما يكون عن أن يأخذ قطاعاً مؤثلاً من الناس بدرسه . بمعنى أنه لا يوجد مجتمع يمكن أن نطلق عليه مجتمع الكتاب حيث أن كل كاتب تقريباً ينتمي الى جماعة قد تختلف عن الجماعات التي ينتمي اليها الكتاب الآخرون . ومن ثم فإن أنسب أسلوب لنا . هو أن نلجأ مباشرة الى جميع أو معظم الحالات التي تدور من حولها الدراسة وكلما اقتربنا من العدد الكلى . اقتربت النتائج من أن تكون ذات دلالة واقعية . وسوف لا تكون هناك مغامرة بسبب اتزاع حالاتنا من تيار الحياة لحظات تأملها على نحو ما يلجأ الكيميائي الى فصل مكونات المادة . وينظر كيف تتألف فتتحرك مركباً جديداً . وحين تفترق تكون ذات خصائص أخرى . وإذا كان جون ستورث مل يشبه البشر بالعناصر الكيميائية فمن نوافقه ولكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نتحفظ قليلاً قبل أن نتفق معه الى آخر المدى . فالكائن البشرى هو عضو في جماعة وللجماعة قوانين تحكم سلوكها غير تلك التي تحكم سلوك الفرد من حيث هو فرد مستقل وقد يكون الانسان عضواً في أكثر من جماعة . ومن ثم فإن القوانين التي تحكم سلوكه قد تختلف من جماعة الى أخرى . ففي الحشد تسود قوانين معينة وفي الاجتماعات الدينية تسود قوانين أخرى . وفي قاعات الدرس تسود قوانين مختلفة . ومن هنا فإن الفرد بمحكمه عديد من القوانين متعدد بتعدد الحالات والمواقف التي يوجد فيها . وإذا قلنا لا نعدو الصواب كثيراً إذا قلنا إن القوانين التي تنظم سلوك البشر في تعاملهم قد لا تكون مسألة فردية ترجع بالتمام الى مزاج وقدرات الانسان الفرد . بقدر ما ترجع أيضاً الى المركب الاجتماعي العام .

من هنا فإن اختيار عيشتنا كان يعتمد علينا أن نضع في الاعتبار المجتمع الذي نعيش فيه عينة البدعين . هل سندرسه . ام سندرس عيشتنا فقط . مع محاولة الاستقصاء ما أمكن عما يمكن أن يكون ذا تأثير في هؤلاء الأفراد . من حيث هم جزء من كل — ولبينات في بناء ؟.

الواقع أن الدراسة الحالية . لم يكن أمامها إلا أن تلجأ الى ما يعرف بأسلوب العينة الكلية . أو الجمهور العام . حيث لا يمكن لنا أن نختار عدداً ونترك عدداً آخر . فجمهور كتاب القصة الطويلة في مصر جمهور محدود . وحتى في البلاد

العربية . لا يصل عدد كتاب الرواية الى القدر الذى يجعلنا ننتخب منهم بأسلوب أو بآخر عينة ممثلة لهم.

وإذا كان كثير من الباحثين يوصون بكبر حجم العينة ما وجدنا الى ذلك سبيلا . فان قصارى ما نملكه إزاء هذه الوصية هو أن نلجأ الى جمهورنا كله حتى لا تأتى نتائجنا قاصرة . وان جاءت بعد ذلك ورغم ذلك قاصرة . فهذا أقصى ما يمكن أن نصل اليه فى هذا الوقت وبالإساليب المتاحة حاليا . وإذا كان ادواردز (A.L. EDwards. 1954) قد أوضح أن هناك علاقة (مركبة وليست

بسيطة) بين حجم عينة البحث وبين ما يمكن أن تكشف عنه من علاقات ، اذا كان هذا هو رأى ادواردز ، فإنا يمكن أن نشير الى أنه لا ينبغي للباحثين أن يكفوا عن تناول المشكلات لمجرد أن العينة المتاحة لن تكون كبيرة .

على أننا بالرغم من ذلك سنعاول ما وسعنا المحاولة . الوصول بعينتنا الى العدد الذى لا يجعلها معنومة القيمة . خاصة وأن ياحثين آخرين سبقونا لدراسة قريبة مما نقوم به هذه الدراسة . وكانت عيناتهم محدودة . وكانت النتائج التى توصلوا اليها على قدر من الدقة جعلها تكسب الاحترام والثقة كلما تقدم الزمن والنقى الباحثون حولها .

والعبرة على العموم ليست فى صغر حجم العينة أو كبره . وان كان لهذا وزن وشأن لا يمكن انكارهما . نقول إن العبرة والحكمة هنا بالأسلوب العلمى الذى يتخذه الباحث أن يلتصق الخطئى من خلاله ، والسير فى اطواره .

على أن الضمان الذى يمكن أن نخاط به لدراستنا هذه من خطأ الوفوع فى التعميم من مجرد استخلاص نتائجنا من عينة صغيرة . هذا الضمان يتمثل فى أننا سنعاول الحصول على كل جمهور الظاهرة ، وإن جاء هذا الجمهور بعد ذلك صغيرا فقد يمكن بوسائلنا الاحصائية أن نخاطلما يمكن أن تقع فيه من مشكلات نتيجة هذا الحجم الصغير ، مما سوف نكتشف عنه فى الموضع الملائم .

على ان صغر حجم العينة لا ينبغي له دفعا الى الخرج . خاصة اذا تذكرنا على نحو ما أوضحنا من قبل أن ياحثا متمرسا هو ماكس فرتيسر Wertheimer. M.. قد أجرى دراسة قيمة وجادة على حالة واحدة . وقد امكن له أن يستخلص عددا من النتائج العلمية . التى التقت معها فيما بعد ، نتائج دراسات أجريت على عينات كبيرة نسبيا (Wertheimer. M. 1959)

نفس الامر قام به ردولف أرنهيم Arneheim, R. في دراسة للجبريكا ،
رائعة بيكاسو . والطريف أن هذا الباحث لم يلبجأ الى بيكاسو « بسأله ويتفحص من
ورائه الخبر . رغم أن ذلك كان متاحاً . وقصارى مالجأ اليه ، على نحو ما أوضحتنا
فى موضع سابق هو ما خلفه بيكاسو وراءه فجأ يتعلق بهذه اللوحة من استكشات
وتسويدات . وقد كانت النتائج التى توصل اليها أرنهيم تدعو الى احترام المنهج الذى
أتبع له أن يتبعه فى هذه الدراسة (Arneheim, R. 1962)

عينات لأعينة واحدة :

وإذا كنا من استطلاعات للتراث رأينا أن لكل باحث أسلوبه المفضل فى انتقاء
العينة التى يتوهم فيها العيون لانتجاز دراسته . فالتا نكاد نكون قد توصلنا الى أن أسلوبا
واحدا لا يمكن أن يفي بالفرص المنشود من التعرف على ديناميات عملية الابداع .

لقد حاول فرانك بارون دراسة الابداع لدى الكتاب . وكان الأسلوب الذى
اتبه هو محاولة تحديد العينة التى سيجرى عليها الدراسة من خلال محكمين لجأ اليهم لكي
يرشحوا له عينة الكتاب الذين يمكن له من خلالها دراسة الابداع . وليس المقام هنا
تبيان أوجه الخفوية أو القصور فى هذه الدراسة . ولكن هدفنا هنا هو الوقوف على
ضعية هذه العينة . والأسلوب الذى لجأ اليه هذا الباحث وزملاؤه فى اختيارها .
(Barron, F., 1961. ch. 2)

واضح مما ذكره بارون أن العينة تتكون من مجموعتين . مجموعة الكتاب المشهود لهم
بالنبوغ والثوق . ومجموعة أخرى أقل من هذه المجموعة من حيث الذبوع أو خصوبة
الابداع . كانت عينة فرانك بارون تتكون من ٥٦ كاتباً محترفاً ، ١٠ (عشرة) من
الكتاب للذين مازالوا يواصلون دراساتهم . أى أن العينة كانت تتكون من ٦٦ كاتباً .
قسموا الى مجموعات . خضعت كل مجموعة لنوع معين من الاجراءات السيكومترية .
فبعضهم خضع لموقف تجريبي معمل . وبعضهم شارك فى عدد من الاستبارات .
والبعض الآخر طبقت عليهم بطارية من الاختبارات .

تلاتون هؤلاء الكتاب كانوا ممن يشار اليهم بالبيان . ويوضحون فى موقع متقدم بالنسبة
لزملاء مهنتهم . وقد تم الحصول على اسمائهم بأن طلب من أربعة من أعضاء هيئة
التدريس المتخصصين فى الأدب الانجليزى والمسرحة من جامعة كاليفورنيا ، ترشيح

أفضل الكتاب الذين تتوفر فيهم سمات الأصالة والابداع^(١) - ٢٦ آخرون من عينة الدراسة لم يرشحوا كأفضل المبدعين في مجال الكتابة . ولكنهم ممن أنتجوا أعمالا ابداعية تشكل أثرا يارزا في مجرى الحياة الأدبية .

ملاحظتنا على هذه القصة . ملاحظة تبين لنا فرانك بارون وهي أنه من الصعب حقيقة تحديد ابداعية المبدعين عن طريق أربعة من المحكمين يعملون في جامعة واحدة . ويتعدد أمزجتهم واتجاهاتهم الذهنية طقس ثقافي ، قد يكون واحدا أو قريبا من ذلك . وقد كان الأولى بالقائمين بهذه الدراسة أن يلجأوا الى أسلوب آخر كان من الممكن أن ينحس هذا المترلق الخطر الذي قد لا يمكن تداركه الا باحتياطات جادة .

ويقول بارون إن المجموعة التي رشحت عن طريق المحكمين كأفضل الكتاب المبدعين لوحظ أن من بين أفرادها . من لايزيد في شيء عن بعض افراد المجموعة التي لم تحظ بتشجيع المحكمين . ومن ثم فقد لجأ بارون الى الحديث عن هاتين المجموعتين على أساس مجموعة أسمائها المجموعة رقم ١ وهي التي رشحت عن طريق المحكمين . ومجموعة رقم ٢ وهي التي لم يرشحها المحكمون (Harron, 1 bid)

ومجموعات الكتاب التي لجأ اليها فرانك بارون ، لم يكن أمر اختيارها أو تصميمها على هذا النحو جزافا ، بل كان القصد من ذلك هو إتاحة الفرصة لتناول أكثر من بعد من أبعاد الابداع لدى الكتاب . وعلى هذا فإن مجموعة واحدة قد لانفي بأهداف دراسة معقدة ، ذات زوايا عديدة ، وممالك خفية ، ودروب جانبية . لكن يمكن الاحاطة بها بنفي البحث عن أنسب الطرق والوسائل الملائمة لهذا الغرض .

على أن اختيار العينة على هذا النحو لنا عليه عدد من الملاحظات : —

أولا : لم يميز الباحثون بين أنواع الكتاب عند تقسيم عينتهم . هل هم كتاب القصة القصيرة أم الطويلة . أم كتاب المسرحية . أم كتاب المقال السياسي . أم نقاد فنيون وأدبيون ؟ قد يقول قائل وما الفرق ماداموا جميعها يمارسون عملية الكتابة ؟ هذا الرد الذي يمكن أن يثار في وجه اعتراضنا هو في الواقع غير مقنع . فإذا كنا نتصور أن الكتاب أيا كان المجال الذي يصولون فيه ويحولون بأقلامهم .

(1) Originality & Creativeness

فهم طبيعة واحدة . واستعددت متشابهة . وامكانيات غير متمايزة ، بالإضافة الى ما قد يمكن أن يقال من أنهم أيضا يسلكون نفس السبل ويتبعون نفس الأساليب حين يعملون . اذا كنا نتصور ذلك . فمن حقا كذلك أن نتصور أنهم ليسوا كذلك . مادام الأمر خاضعا بمجرد تصوراتنا على أساس تأمل أو فرائض . واذا كان الأمر كذلك . فلا بد أن تلجأ الى التجربة العلمية . فهى الملحق الأساسى الذين يمكن أن يقول بهذا أو ذاك . ونحن فى الحقيقة ليس لدينا تأكيد نهائى من أن كتاب المجالات المختلفة يختلفون فى امكانياتهم وأساليب عملهم . ولكننا بنفس القدر ليس لدينا التأكيد التام من أنهم غير مختلفين ومن هنا فقد كان من الملائم لبارون وزملائه اللجوء الى فئة واحدة أو فئتين أو أكثر من الكتاب . بحيث تمثل كل فئة من هذه الفئات جنسا أدبيا معينا ، وبحرون دراساتهم . فى هذه الحالة كان يمكن لنا أن نصل الى قرار بشأن نوعية الأداء الإبداعي فى مجالات مختلفة .

ثانيا : ملاحظتنا الثانية على هذه الدراسة أنها لم تقدم لنا وصفا للعينة . على الأقل من حيث العمر وعدد الأعمال التى أنتجتها . وأهمية ذلك فى هذا المجال أنه لا يمكن أن يدّعى اسم الأديب ليقال إنه من المبدعين فى مجال تخصصه ، فقد يكون الأمر خاضعا لظروف أخرى من تلك التى عددها موريس شتاين فى أكثر من دراسة من دراساته . وعلى سبيل المثال فإن الأعمال المنجزة وعمر الكاتب قد يكونان ذاتين على المستوى الذى وصله . والذى يمكننا من وضع جميع الظروف تحت أعيننا عندما تناوله أو تناول أعماله بالدراسة والتحليل

اذن فما هو الأسلوب الافضل الذى يمكن اتباعه فى انتخاب العينة ؟

عرضنا من قبل للدراسة التى أجراها د . سويف عن عملية الإبداع لدى الشعراء وقد رأينا كيف أنه لجأ الى عدد من الأساليب فى انتخاب عينة . لينفذ الى المشكلة من أهم الروايات المسكنة غير تارك لها فرصة للاقتلاص من يده . لجأ الباحث الى أسلوب اختيار العينة الكلية أو الجمهور العام للظاهرة (١) والسبيل الذى سلكه الى ذلك هو إرسال خطابات متضمنة مسألة الاستخبار الى عديد من الشعراء الذين أتيح له أذ يرسل إليهم . ولم يكتب الباحث بذلك بل لجأ الى أسلوب آخر . فقد تم نشر

(1) Total population

الاستخبار في إحدى المجالات الأدبية المتخصصة ، يمكن من شاء من الشعراء الاستجابة له والرد على الاستخبار وإرسال الأجوبة الى المؤلف . هذا عن أسلوب الجمهور العام للظاهرة . وبالرغم من ذلك فإن عدد الذين استجابوا كان قليلا وإن كان التحليل العميق للاجابات مع زوايا المنهج الأخرى قد عوض النقص في عدد الردود التي وصلت الى الباحث . بالإضافة الى اجراء عدد من الاستبارات المكثفة مع واحد من الشعراء والاتجاه الآخر الذي هاجم منه الباحث المشكلة هو لجوؤه الى اختبار عينة من النصوص التي خلفها الشعراء المبدعين . لتحليل مضمونها ومحاولة الوصول الى بعض الدلالات التي تلقى الضوء على خفايا الظاهرة .

وكان لجوؤه الى تحليل المسودات هو الطريق الثالث للكشف عن بعض مالم تكشف عنه الطرق الأخرى والعينة هنا كانت عددا من مسودات القصائد الشعرية التي أتبع له أن ينصل عليها من الشعراء أنفسهم مع الاستعانة في ذلك بالرجوع الى هؤلاء الشعراء للاستفسار منهم عما يمكن أن يكون خافيا من أمر المسودات ، أو ما يمكن أن يكون ذا دلالة غير مكتملة الأركان

(سويف ، ١٩٧٠ - مواضيع متفرقة)

ولقد سبق أن عرضنا لهذه الدراسة وسوف نعود اليها فيما بعد وهي تمثل في نظرنا أسلوبا متكاملا لدراسة ظاهرة الابداع . من حيث هي عملية . وقد رأينا أن يكون هذا هو نفس الأسلوب الذي نتبعه في هذه الدراسة لاختيار العينة التي سندير من حولها اجراءات دراستنا ، لا شيء الا لتكتمل ليبحثا أوسع رؤية ممكنة ، واوفر إحاطة بأركان الموضوع .

عينات او مجموعات هذه الدراسة .

أولا : عينة الاستخبار من الكتاب :

رأينا كيف أن فرانك بارون وزملاؤه لجأوا الى أسلوب المحكيين الذين رشحوا لهم عينتهم ، وربما تم ذلك لانهم لم يجدوا فئة محددة من الكتاب . وربما تم أيضا لوجود عدد وافر من الكتاب في الحضارة الأمريكية . أما في مصر والعالم العربي . فالأمر يختلف اختلافا جوهريا ، فعدد كتاب الرواية على نحو ما هو ثابت لدى الجهات الرسمية المهتمة بتسجيل وتوثيق أسماء وأعمال الكتاب بمصر . وعدددهم محدود جدا ولا يتجاوز على أفضل الاحوال خمسين كاتباً روائيا ، وقد يكون من بين هؤلاء الخمسين

عدد ممن لا يكتبون الرواية بمعناها الفني والعلمي الذي حددناه عبر حديثنا عن الرواية ، صحيح أنه قد يوجد عدد ممن لم تسجل أعمالهم لدى جهات الاختصاص ، ولكن هؤلاء إن كانوا حقاً ممن تتوفر فيهم الصفات المطلوبة توافرها في كتاب الرواية ، فهؤلاء يمثلون عدداً محدوداً ولا يمثلون نقلاً كبيراً يعمل من الخطورة تجاهلهم ونسيانهم .

سقنا هذه المقدمة لنخلص من أسلوب التزيح الذي لجأ إليه بارون ليس أفضل الأساليب التي يمكن أن تفي بهدف دراستنا الحالية . هذا بالإضافة إلى الملاحظتين اللتين أوردناهما من قبل والخاصتين بقصور هذا الأسلوب .

أما دراسة د. مويث عن الإبداع في الشعر . فبرغم أننا أثقنا اتباع بعض خطواتها في اختيار عينتنا ، فإننا لاحظنا أن المصاعب التي تعرض لها ، ينبغي أن تكون درساً نفيد منه في دراستنا . خاصة وأنه قد ذكر أن عدد الذين ردوا على خطاباته كانوا أقل بكثير ممن وجهت إليهم الدعوة ، ومن ثم فقد رأينا أن نجأ إلى أكثر من وسيلة للحصول على عينة لكتاب الرواية ومنها :

١ — الحصول على القوائم المعترف بها من جهات معينة تهتم أساساً بوثيق ومتابعة وتشر أعمال الكتاب .

٢ — اللجوء إلى بعض النقاد الموثوق في دقة أحكامهم للحصول منهم على أسماء من يعرفون ممن يعيدون (أو يدعون) في كتابة الرواية .

٣ — اللجوء إلى عينة من جمهور القراء ممن يتوسم أنهم على اتصال بمركزة النشر الأدبي وينابيع قراءة القصص والروايات . وذلك بسؤالهم عن يعرفون من كتاب الرواية المصرية الاحياء الذين يقرأون لهم . وكذلك بسؤالهم عن يعرفون من كتاب الرواية العرب من غير المصريين .

٤ — اللجوء إلى كتاب الرواية أنفسهم للحصول منهم على أسماء زملائهم ممن هم على علاقة بهم في مجال كتابة الرواية لأننا على نحو ما سبق أن ذكرنا نعلم أن عدداً من كتاب الرواية غير معلوم لدى قطاع كبير من القراء بل ولدى الجهات الرسمية . وقد يكون منهم كتاب كبار لهم وزنهم . ولكنهم بعيدون عن الاضواء لسبب أو آخر . وقد يكون منهم كتاب شبان . ولكنهم واعدون . واللجوء إلى الكتاب أنفسهم عن أتيج للباحث الاتصال بهم . قد يسر له التعرف على بعض هذه الاسماء مها كان رأى الذين يتطوعون بذكر اسمائهم في شخصياتهم ونتاجهم .

٥ — المعلومات الخاصة لدينا . والتي أتيتح لنا الوقوف عليها بحكم ارتباطات كانت قائمة لمدة ١٥ سنة بالوسط الأدبي والنيابات الثقافية بمدينة القاهرة . الأمر الذي كان له أثرًا بآس به في وزن الأحكام والتقدير والتشريحات التي أمكن الحصول عليها من المصادر سألقة الذكر .

٦ — لجأ الباحث كذلك الى عدد من الدراسات المنشورة عن الرواية المصرية . من ذلك دراسات الدكتور فاطمة موسى ، سواء المنشورة منها في المجلات العامة أو في كتب (موسى . ف ١٩٦٥) والقائمة التي نشرها صبرى حافظ متضمنة نويقا لأسماء الروائيين المصريين حتى تاريخ نشر هذه القائمة (حافظ ، ١٩٧٠) كذلك أمكن الاستفادة من بعض ما نشره الناقد يوسف الشاروني .

كما كان لدراسة عبد المحسن بدر عن تطور الرواية المصرية . أهمية خاصة في التعرف على بعض الملامح الأساسية في أدب الرواية المصرية . خاصة في النصف الأول من هذا القرن . وكيف كان الخلط قائما بين الرواية والتحليلية وكتابها . بل وبعض الكتب الأخرى البعيدة عن الإنتاج الروائي (بدر ، ١٩٦٢) كذلك أفاد الباحث من رسالة الدكتوراه التي أعدها الدكتور عبد الحميد ابراهيم محمد في جامعة القاهرة سنة ١٩٦٩ عن القصة المصرية هذا بالإضافة الى العديد من المصادر المنشورة التي تعرضت بشكل أو بآخر لكتاب الرواية .

هذه هي المصادر التي لجأنا اليها لتحديد العينة التي يمكن لنا من خلالها دراسة عملية الابداع في الرواية ، والحصول على استجابات كتاب الرواية انفسهم على الأداة التي سنستخدمها للحصول على هذه الاستجابات .

ولنا بعض التعليقات على هذه الوسائل نوردتها قبا على :

١ — القوائم التي حصلنا عليها من المصادر الرسمية — كانت تتضمن عددا لا بأس به من كتاب الرواية الاحياء وان كان بينهم من توقف تماما عن إنتاج الرواية ومنهم من يتبع اشكالا أخرى من الأدب . كذلك لاحظنا أن القائمة لم تتضمن عددا من كتاب

والتيج للباحث ان يطلع على القائمة وهي ما زالت مخطوطة لدى مؤلفها . وقد سمح مشكورا بالاعادة طواريها من معلومات .

الرواية الذين اجيزت بعض اعمالهم الروائية بالفعل من خلال تلك الجهات

٢ — بالنسبة للنقاد لم يحظ الباحث بلقاء عدد كبير منهم وان كان واحد منهم على الاقل وهو الاستاذ يوسف الشاروني ، كان عمدا صادقا على استكشاف بعض الروايات الخفية في الموضوع . ولقد لاحظنا انعدام الثقة بين معظم النقاد ومعظم الكتاب الأمر الذي جعلنا لا نعمل كثيرا على هذا المصدر .

٣ — أما بخصوص عينة الجمهور : فقد لجأنا الى عينة من دارسي الأدب والفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة وألقى عليهم الباحث السؤالين التاليين :

الأول : من هم كتاب الرواية المصريين الاحياء الذين تقرأونهم أو تعرفون أسماءهم وأعمالهم ؟

الثاني : من هم كتاب القصة العرب الاحياء الذين تقرأونهم أو تعرفون أسماءهم وأعمالهم ؟

وبخصوص السؤال الثاني فقد اتضح أن ٩٠ ٪ من العينة لم يعرفوا أكثر من اسم أو اسمين من كتاب الرواية العرب ووضخوا أسماء أخرى لأجانب غربيين وشرفيين روائيين وموسيقيين الخ مما جعلنا لا نعمل على اجابة هذا السؤال . أما بخصوص السؤال الأول فقد تراوحت الاجابات عليه بين ٧ . ١٠ أسماء من الروائيين بالإضافة الى أسماء لكتاب مصريين ولكن ممن لم يمارسوا الكتابة الروائية ، وقد أسقطنا هذه الاسماء من الحساب . وبعد أسبوع رجع الباحث الى المجموعة نفسها مرة أخرى وألقى عليهم نفس السؤالين . وحيث نسبة اتفاق على السؤال الاول فقط والسؤال الثاني الذي كانت الاجابات عليه قريبة من الاجابات في المرة الاولى — حيث نسبة اتفاق بين مرتي التطبيق وكانت ٧٠ ٪ ثم حيث دلالة الفرق بين الاتفاق وعلمه فكانت قيمته ٢٣٨ وهي دالة عند مستوى ٠.٠٥ (باعتبار الذيلين) ودلالة هذا الاتفاق أنه (Cohen, 1954, P. 169)

أثبت وجود ثبات في التقدير مما يدعم الاتجاه الى الأخذ ولو بصفة ماعدة ، برأى هذه العينة في التعرف على الأدياء الروائيين هذا بالطبع بالإضافة الى المصادر الأخرى .

٤ - بخصوص رأى الكتاب فى بعضهم البعض ، فقد كان مقيدا فى التعرف بالذات على الكتاب الشبان الذين لم تدع أحمازهم بعد وإن كان بعضهم بالفعل يشر بأمل مشرق وقد كان الباحث يميل الى الاستمرار من أكثر من كاتب من الكبار بخصوص الترشيدات المختلفة للآخرين ، مما أمكن معه الحصول على قائمة شبه وافية بأسماء الكتاب الشبان .

الاتصال بالكتاب

تم اعداد خطاب موجه للكتاب وذلك بهدف اثارة الحمس لديهم وقد كانت لهد الرسالة آثار طيبة فى دفعهم للتعاون مع الباحث وما يهنا فى هذا المقام أن الذين استجابوا كانوا فى البداية عددا كبيرا ولكنهم عندما طلب اليهم الاجابة على الاسئلة بدأوا يشاقصون حتى وصلوا الى ١٢ كاتباً ممن سوف نسميهم منذ الآن المجموعة (أ) .

أما الكتاب الشبان فقد أمكن الاتصال أيضا بعدد كبير منهم الا أن الذين أنموا الاجابة على الاستخبار كانوا أيضا ١٢ كاتباً وستطلق منذ الآن على هذه المجموعة (ب) . ويوضح الجدول التالى وصفا لأفراد المجموعتين - متضمنا أسماءهم وأعمارهم وحالاتهم الاجتماعية - وعدد الاعمال الروائية التى أنجزوها وعدد النشور منها لكل منهم

المجموعة الضابطة لمجموعة الاستخبار (مجموعة غير الكتاب)

رؤى أنه من الضروري انتخاب مجموعة موازية للمجموعة التى طبق عليها الاستخبار لمقارنة استجاباتهم باستجابات المجموعة التجريبية (مجموعة الكتاب) على عدد من المتغيرات التى رؤى أنها قد تكون مجالا شيقا للمقارنة ، وللكشف عما اذا كانت هذه الاستجابات - وهى متعلقة فى معظمها ببعض العادات والاتجاهات والصرفات - تنقص الكتاب فقط . أو أنها شائعة لدى الكتاب وغير الكتاب . وسواء أوضحت النتائج أنها تميز فى الاتجاه الأول أم فى الاتجاه الثانى فستكون مصدرا خصيا للقاء بعض الضوء على عملية الابداع فى الرواية .

وقد كانت الشروط التى رؤى اشتراطها لانتخاب هذه المجموعة تلتخص فيما

يلى :

أولا : الا يكون واحد منهم قد احترف أى عمل فنى أو علمى مما يمكن أن يوصف بأنه نشاط ابداعي .

ثانيا : الا يكون له انتاج ابداعي معروف .

ثالثا : ربما تكون له محاولات في مجال ابداعي أو آخر وفي هذه الحالة اشترط الا تكون في مجال الرواية وأن يكون قد مر عليها أكثر من عشر سنوات . والسبب في هذا الشرط هو أنه اذا كان قد حاول في مجال الرواية سواء نجحت المحاولة أو لم يكتب لها النجاح فقد يكون على وعى بأسلوب الابداع وعاداته . خاصة وأن التجارب أثبتت أن تذكر الاعمال الناقصة يتفوق أحيانا على تذكر الاعمال التي اكتملت على نحو ما أوضحت ذلك تسيجارنيك في دراستها عن الاعمال المنتهية والاعمال غير المنتهية والتي اتضح منها أن الشخص يظل في حالة من التوتر النفسي . مادام لم يكمل العمل الذي بدأه . مما يجعل لديه نزعة الى العودة اليه وبالتالي يجعله على وعى بضعافه وظروف أدائه .

Kosska. 1936. p. 334; Zeigarnik. 1938 P. 64-82)

رابعا : في حالة وجود محاولات يشترط أن يكون قد أطلع نائيا عنها أو عن العودة إليها .
خامسا : اشترط كذلك الا يكون المفحوص مصابا بأحد الامراض العقلية التي قد تجعل استجابته على الاستخبار قابلة لتقدر غير قليل من عدم الدقة . وقد تحقق هذا الشرط من خلال علاقة الباحث الشخصية ببعض أفراد العينة ومن خلال بعض الزملاء الذين حاولوا في تطبيق الاستخبار على البعض الآخر .

سادسا : حاولنا الحصول على عدد من المفحوصين أكبر من العدد المطلوب للمقارنة مع مجموعة الكتاب . وذلك لتتاح لنا فرصة الانتقاء وفقا للشروط التي وضعناها والتي كان من بينها كذلك الموازنة أو المائلة الفردية بين كل كاتب ونظيره من المجموعة الضابطة في عدد من المتغيرات من أهمها العمر والمؤهل والحالة الاجتماعية والجنس والديانة .

وقد أتيج لنا بالفعل الحصول على أربعة وعشرين شخصا مناظرين للأربعة والعشرين كاتبا الذين اتخذناهم موضوعا لدراستنا على نحو ما سوف نوضح ذلك عند حديثنا عن الاجراءات .

مجموعة أو عينة الاستبار :

كان من الضروري أن نحاول مقابلة عدد من الكتاب الروائيين في موقف مواجهة . للتعرف على بعض الجوانب التي قد تغفلت من الاستخبار . وقد تمكنا من

الحصول على موافقة عدد من الكتاب بذلك بعضهم معًا جهودًا مضنية من أجل
الامساك بالقاهرة في واقعها الحى ، بل أتيح لنا أن نراقب عن كثب مع الاحتياطات
المنهجية المطلوبة ، ولادة بعض الانتاجات من خلال مواقف عمل ، لكتاب واحد على
الأقل تطوع عن طيب خاطر باتاحة الفرصة لنا لكى نلاحظه وهو يعمل ، وقد كانت
مجموعة الاستخبار تتكون من أربعة كتاب هم : —

١ — الأستاذ نجيب محفوظ ، تم اللقاء معه مرتين ، ولكن لظروف خاصة لم تتمكن
من انجاز الاستبار معه كاملا واكتفى بالاجابة على أسئلة الاستخبار مع تبادل
الرأى فى بعض الأسئلة التى وردت بالاستخبار والتى كانت تحتاج الى بعض
المناقشة .

٢ — الأستاذ عبد الحليم عبد الله ، وقد أتيح للباحث أن يلقاه فى لقاءات حرة ، وغير
معدة ، وأخرى أعد لها لمدة استمرت حوالى ثلاث سنوات خلال العمل فى
هذه الدراسة ، وقد خصصت بعض اللقاءات للحديث حول عملية الابداع فى
الرواية .

٣ — الأستاذ أمين ريان ، وقد تعاون هذا الكاتب مع الباحث على مدى عامين كاملين
فى لقاءات كانت تخصص بأكملها للمناقشة حول عملية الابداع فى الرواية .
على نحو ما هو موضح فى الفصل الخاص بإجراءات التطبيق .

٤ — الأستاذ أمين يوسف غراب ، وقد منحه ظروفه الصحية من الإجابة لحريريا على
أسئلة الاستخبار ، فأثرنا معا الالتقاء عدة مرات ، أجاب خلالها على أسئلة
الاستخبار ، ودار الحديث خلالها فى موضوعات متعلقة بموضوع الابداع أيضا
كما تفرع أو تداعى خلال الجلسات التى تمت بين الباحث والأديب .

مجموعة أو عينة المودات :

حصل الباحث على عدد من المودات لروايات بعض الكتاب وهى :

١ — مودات رواية المعركة للكاتب أمين ريان وهى رواية منشورة بالقاهرة فى
السينات غير موضح عليها تاريخ النشر .

٢ — مودات لرواية الضيف للكاتب أمين ريان وهى لم تكن قد نشرت بعد .

٣ — مودات لرواية الحداد للكاتب محمد يوسف القعيد وهى رواية منشورة بالقاهرة

سنة ١٩٦٩

١ — مسودات لرواية ، أخبار عزة المنيسى للكاتب محمد يوسف القعيد وهي رواية منشورة بالقاهرة سنة ١٩٧١ ولم تكن قد نشرت عند اجراء الدراسة عليها .

مجموعة أو عينة تحليل المضمون :

تمكن الباحث من الحصول على عدد من الوثائق التي خلفها أصحابها وأودعوها بعض ذكرياتهم عن عمليات التأليف الروائي وهي :

١ — كتاب كامل لتوماس مان يحكى فيه قصة تأليف روايته « دكتور فاوستوس » .

(Mann, T., 1961)

٢ — مقال لتوماس وولف بعنوان قصة رواية يحكى فيه أيضا تأليفه لاحدى رواياته .

(Wolfe, 1952. pp. 186-99)

٣ — مقال لهزرى جيمس يحكى فيه كيف بدأ تأليف إحدى قصصه .

(James, H., 1952. P. 147-156)

٤ — بعض رسائل للورنس (د. هـ. لورنس) أرسلها لاصدقائه وكانت تلور

جميعها حول تأليف رواياته . (Ed. by Moore, H.T., 1962. 2 vols)

هذه هي عينة الدراسة الحالية عن عملية الإبداع في الرواية ، حاولنا من خلالها الا نكتفى بمصدر أو مصدرين ، بل لجأنا الى معظم الوسائل المتعارف عليها في هذا المجال . أملين أن نملك بزمام العملية ، وهي عملية يبدو للبعض أنها ستمتصبة على تناول ولكنها مادامت سلوكا ، شأنها في ذلك شأن باقى أنشطة الانسان ، فإنه من الممكن إيجاد الوسائل التي تجعلها في متناول العلم ، إن لم يكن بجماها فيها يمكن أن يتاح له منها .

الفصل السابع

الأدوات

لما كانت الدراسة الحالية على نحو مسبق أن أشرنا ، دراسة تهدف إلى التعرف على (كيف) تحدث عملية الابداع ، فقد كان من الطبيعي ، أن يتوجه اهتمامنا إلى أكثر من زاوية ، للنظر منها إلى الظاهرة ، ومحاولة اقتحام الأسوار التي قد تعجب عنا الرؤية . ولم يفتنا في هذا المقام الافادة من الدراسات التي سبق أن أجريت للدراسة عملية الابداع ، في المجالات الأخرى ، لتحديد أنسب الطرق الملائمة لهذه الدراسة ، وقد أسكن الافادة من العديد من الدراسات نذكر منها :

١ دراسة الدكتور سويف عن عملية الابتاع في الشعر :

وقد توقفنا عند النقاط التالية :

- (أ) تكوين الأديب ، والنماذج التي أفاد منها (أشخاص أو أعمال) .
- (ب) ايدولوجية الأديب وعلاقته بمجتمعه ، والاطار الثقافي والحضارى للأديب .
- (ج) العلاقة بين الأنا (الشاعر) والآخر (المتلقي) كائنتين مختلفتين من أجل الوصول إلى حالة (النحن) التي توحد بين فهمها ومشاعرها وأهدافها وخطواتها إلى تلك الأهداف .
- (د) مشهد الشاعر ، وهو يقوم بعملية الابتاع .

هذا بخلاف التفصيلات العديدة التي أوجت إلى الباحث بأفكار ذات أهمية بالنسبة للدراسة الحالية (سويف ، م . ١٩٧٠ . مواضيع متفرقة) .

دراسات باتريك :

أمكن الاستفادة كذلك من بعض النتائج التي توصلت إليها باتريك خاصة فيما ذكرته عن مراحل الابداع ، والعلاقة بين الكل والجزء فى العملية ، وبرز الكل فى المرحلتين الأخيرتين من مراحل العملية (Parnes, 1962, p. 199) .
وقد كانت نتائج باتريك محركة لتفكيرنا فى اتجاه تحديد عدد من التساؤلات وضعت فى الاعتبار عند اختيارنا لمفردات أدواتنا .

دراسة كالفين تيلور :

وقد اهتم تيلور بالدافعية على أساس أنها إحدى مقومات عملية الابداع . كذلك اهتم بحجب الاستطلاع أو الاستفسار⁽¹⁾ على أساس أن التساؤل هو نقطة البدء فى الانتاج الابداعى . كما توقف تيلور عند عدد من النقاط منها المثارة العقلية ، والحاجة إلى عدم التجانس أو حب الخصوصية⁽²⁾ والثقلانية⁽³⁾ وحب النظام العقد ونحمل الغموض ، ومقاومة الانغلاق⁽⁴⁾ مع الطاقة الفياضة⁽⁵⁾ والحل المستوعب⁽⁶⁾ من خلال عمل منظم (Taylor, C., 1962, PP, 169-184) .

وقد أمكن أيضا وضع هذه النقاط موضع الاهتمام عند تحديد البنود التي يمكن أن نتقدم بها للدراسة عملية الابداع فى الرواية .

هذه أمثلة فقط لما استطاعت أن تمدنا به الدراسات السابقة من توجيهات ووجهات نظر . مما يوفر علينا مشقة الضرب على غير هدى فى الدراسة الحالية . وإن كنا لا نشكر أن عددينا من الدراسات بقدر ما كانت ذات جدوى وتوجيه لنا ، كانت أيضا محيرة فيما أمكن أن تمدنا به . خاصة منها دراسات نورمان ماير التي سبق أن عرضنا لها . والتي وضح فيها الحاجة إلى مزيد من الدراسة والتجريب .

(1) Inquiringness of mind

(2) Need of variety

(3) Autonomy

(4) Closing up

(5) High Energy

(6) Vast Solution

الإفادة من اعترافات الأدباء وخطاباتهم :

تمكن الباحث من الاطلاع على عدد من الوثائق التي دونها الأدباء بأنفسهم ليصفوا بها الخطوط التي كانوا يسلكونها عندما يقومون بالكتابة . من هذه الوثائق مجموعة من النصوص التي وردت في كتاب بروستر جيزيلين في عملية الإبداع (Ghiselin, 1952) كذلك ماكتبه الروائي الألماني توماس مان عن عملية كتابة روايته دكتور فاوستوس (Mann, 1961)

كذلك أمكن الاستفادة من بعض الخطابات الشخصية التي أمكن التوصل إليها والتي اهتمت بالحديث عن عملية الإبداع . أو بما يتعلق بهذه العملية ومنها خطابات لورنس (Morre, H.T., 1962) D.H. Lawrence

ومن بين الموجهات الطيبة مجموعة اللقاءات مع الأدباء التي صدرت في كتاب (الكتاب حين يعملون) والتي صدرت في جرتين تركزا اهتمام الجزء الأول منها حول كتابة القصة وقد تضمن عديدا من الأسئلة والأجوبة . والتي دارت في معظمها حول الكتابة ونخطواتها وملابساتها (Cowley, M., V.I. 1962)

لقاء عدد من الأدباء :

رأى الباحث أن من المفيد الالتقاء مع عدد من الأدباء ، في لقاءات حرة ، دون التزام بشكل معين للأسئلة . بل كان الحديث يدور في معظمه بطريقة غير محددة ، ومن هؤلاء الأدباء الذين أتيح للباحث أن يلقاهم الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله والشاعر الدكتور عفيفي محمود والكتائب المسرحي أحمد عبد المعطي وقد كانت الأحاديث التي دارت مع هؤلاء الأدباء على قدر من الثراء أتاح للباحث فرصة التعرف على بعض الجوانب العملية في الإبداع ، وسوف نسوق هنا ما أتيح لنا التعرف عليه لدى الكتائب محمد عبد الحليم عبد الله . من خلال ماقرره أمامنا في عدد من اللقاءات ، ومماورد على لسانه في عدد من الأحاديث الإذاعية :

- ١- أن الكتابة بالنسبة له مسألة تنفس . وهو يكتب لكي يزدى لنفسه وذليفة حيوية ، وهو يلجأ إلى الكتابة كلما احتاج إلى التعبير عن نفسه .
- ٢- أنه يسهل للكتابة بقراءات قد تتعلق من قريب أو بعيد بالموضوع الذي يكتبه .
- ٣- أنه لكي ينخل في الموضوع ينفذ مجهودا شاقا . وأشق المجهود التي يبذلها ، مايقوم به لكي يكتب الفصل الأول .

٤ — حين يجلس لكتابة الجزء التالى للفصول السابقة فإنه يقرأ كل ماكتبه من قبل ، لكي يستعيد الجو العام للموضوع .

٥ — أنه قد يلجأ إلى تزييق كل ماكتبه من القصة فى مرحلة من مراحل الكتابة اذا أحس أنه لا يرضيه أو لا يمتد بدافع للمواصلة .

٦ — أنه يعالج بالفعل القضايا التى تمثل لها وشاغلا شخصيا بالنسبة له .

٧ — أنه كان يحب دائما التعرف على آراء معارفه فيما يكتب ، وكان يلجأ إلى ذلك بعد أن ينشر العمل .

٨ — يستريح أكثر ما يستريح اذا أتيح له أن يكتب فى قريته .

٩ — اللغة ليست مجرد وسيلة ينقل من خلالها أفكاره على نحو ما ينقل السائل فى الرواء ، بل هى جزء من صميم المادة المنقولة ، تتبادل معها الفعل والانفعال ، واللفظ لا بد من أن يتطابق مع المعنى .

هذه هى النقاط التى برزت من خلال اللقاءات التى تمت بين الباحث ، كعادته يمكن أن توجه الانتباه إلى عدة زوايا لعملية الإبداع .

وقد أتيح للباحث أن يلتقى بشجعات للأدباء اعتبارا من عام ١٩٦٥ ، فى رابطة الأدب الحديث ، وفى جمعية الأدباء ، ونادى القصة . وقد كان الحديث فى عديد من هذه اللقاءات يدور حول كيفية الإبداع فى مجالات الأدب المختلفة مما كان له أثر فى توجيه ذهن الباحث الى وضع التساؤلات التى شكل بعضها فيما بعد جسم أدوات الدراسة .

الاستبطان الذاتى :

أتيح للباحث أن يتجعدا من الأعمال الأدبية ، تشر بعضها مكتوبا أو مذاعا وقد حاول الباحث أن يفيد من خبرته الشخصية فى تحديد بعض الأبعاد ذات الأهمية فى عملية الإبداع . ولما نجاد فى أن هذا الأسلوب ذاتى ، وقد يحتمل من أخطار الهوى والميل الشخصى ما يجعل مضاره أكثر من فوائده ، لذلك فإن أفادتنا من خبرتنا الذاتية كانت مقصورة على تحديد بعض الأسئلة وتوجيه ذهن الى عدد من الأبعاد التى قد لا ترد على ذهن الدارسين ممن ليسوا على علاقة شخصية بعملية الإبداع ، ولم نحاول أن نرتب نتائج معينة على خبرتنا الشخصية . وإنما كانت الافادة مقصورة على وضع الملاحظات التى برزت فى إطار الباحث عند قيامه بإبداع عمل فى موضع التساؤلات التى أخذت بعد ذلك وضعها فى سياق الأدوات المستخدمة فى الدراسة ،

وقد أمكن لنا مثلا أن نلاحظ الأمور التالية أثناء قيامنا باتشاء بعض الأعمال الأدبية :

١ - أنه لا بد من عملية تحميس واستدراج ذاتي يقوم بها الكاتب لكي يدخل في جو الكتابة . أو تيار العمل المنشأ . وقد لاحظنا هذه العملية في أكثر من موقف من مواقف الإنشاء الأدبي التي تعرضنا لها . وكان التساؤل هو : هل هذا أسلوب شخصي أم أنه عام وشائع في مثل هذه المواقف ؟

٢ - يحدث أن يكون الكاتب في مكان غير مهيأ للإبداع ثم تأتيه الفكرة فيحاول أن ينشئ شيئا . مستغلا أحسن ما في الموقف ، مما يمكن أن يتيح له الانشاء كأن يكتب على غلاف جريدة . أو حتى على ظهر يده . وقد لا نجد شيئا يكتب عليه . فيظل يردد الفكرة أو الأفكار التي تصل اليه خشية أن تضعف ... وقد تضعف منه الفكرة فيحزن لضياعها .. فهل هذا أسلوب خاص أم أنه يمكن أن يكون شائعا لدى الآخرين ؟

٣ - عملية التبييض عملية شاقة ، خاصة في عمل طويل كالرواية . وقد لا يتحمل الكاتب القيام بها بنفسه .

٤ - أثناء التبييض أو الاعادة قد يتجاوز الكاتب أفكارا كثيرة وضمت في البيان الأول وقد ينس الكاتب بالأسى لعدم تمكنه من وضع كل ما أنشأه من قبل في السياتي الجديد .

٥ - أنه كثيرا وبصفة متكررة ما ترد إلى الكاتب أفكار قابلة للمعالجة الأدبية في إحدى وسائل النقل ، فما السبب الذي يمكن أن نحزى اليه هذه الظاهرة ؟ هل هو سبب فسيولوجي متعلق بالجهاز العصبي . واهتزاز بعض أعضاء الجسم بشكل ابتعاض ؟ أم أنه الانصراف عن المنهات الخارجية إلى منهات داخلية لا يؤثر عليها أمر خارجي . مما لا يلقى اليه الكاتب اهتماما كبيرا ، أم أنه شيء آخر ؟ وهل هذه الخبرة عامة لدى الكتاب جميعا أم أنها مسألة فردية ؟

هذه بعض النقاط التي أحسنا أنها يمكن أن تكون ذات دلالة في مجال العملية خاصة بعد أن لاحظنا من قراءتنا في الموضوع أن أمورا شبيهة بها وردت الإشارة اليها لدى كتاب آخرين ، وهذه هي الحدود التي وضعناها للإفادة من خبرتنا الشخصية في مجال الإنتاج الأدبي ، دون أن نرتب نتائج أو نستنتج أمورا تؤثر في سياق النتائج الموضوعية للبحث .

وبعد هذه المقدمة الطويلة - نحاول فيما يلي أن نعرض للأدوات التي استخدمناها في هذه الدراسة - وهي : —

- ١ — الاستخبار .
- ٢ — الاستبصار .
- ٣ — تحليل المضمون للاعترافات التي تركها الأدباء .
- ٤ — تحليل بعض المسودات التي أمكن الحصول عليها لبعض الروايات .

أولاً : الاستخبار

أفاد الباحث كثيراً من الملاحظات التي أتت له أن يحيها مع المبدعين سواء كانت هذه الملاحظات مع الدراسات التي أجريت حولهم - أو مع ما خلفوه من آثار أو في اللقاءات التي تمت معهم مباشرة - أو من خلال خبرة ذاتية عاشها الباحث في حقل الإبداع على نحو ما سلف إيضاحه .

وقد تمثلت افادة الباحث من كل ذلك في الصياغة التي أعدها لاستخبار يتضمن عددا من الأسئلة التي تدور حول عملية الإبداع في الرواية .

والحقيقة أن الاستخبار بعد ما أتت له من عمليات إعادة صياغة وتنقيح ومراجعات متعددة - يمكن أن نعدّه الأداة الأساسية في هذه الدراسة .

الصياغة الأولى :

قام الباحث بأعداد الصياغة الأولى للاستخبار ، وقد انتهى منها يوم ١٧/١٠/١٩٦٧ وهي وإن كانت محاولة غير ناضجة - إلا أنها تحتوي بالفعل على معظم الأفكار التي تمت بعد ذلك إلى حيث صارت هي الاستخبار الأساسي . وقد كانت الأسئلة في هذه الصياغة غير مرتبة - بل كانت موضوعة على النحو الذي وردت به على ذهن الباحث . وقد قُنا بعد ذلك ، انطلاقاً من هذه الصياغة ، بعدد من المحاولات الجزئية في اتجاه وضع أسئلة أخرى رأى أنها ضرورية لاستيقاظ بعض جوانب الموضوع . وقد ساهم في هذه المحاولات عدد كبير من دارسي علم النفس وبعض ذوي الاهتمامات الأدبية بلغ عددهم ١٠ أشخاص .

الصياغة الثانية :

بناء على ماتم التوصل إليه من المحاولات الجزئية المشار إليها . أمكن إعداد

صياغة ثانية للاستخبار . وقد برزت من خلال مناقشة هذه الصياغة مجموعة من النقاط المهمة وضعت في الاعتبار ومن بينها :-

أولاً : أنه لاداعي لوضع أسئلة كثيرة عن نشأة الأدب والعلاقات الاجتماعية في حياته . حيث ان هذا الجانب يمكن ان ينهض به بحث مستقل .

ثانياً : يمكن الاكتفاء بالاستفسار عن العلاقات الأدبية ذات التأثير البارز في توجيهه من خلال إطار ثقافي مؤثر .

ثالثاً : في مجال الاستفسار عن المودات ، يمكن الامتناع . بالإضافة الى ما يرد في الاستخبار من أسئلة متعلقة بهذا الجانب ، بدراسة عدد من المودات أو التبيضات لبعض الأعمال الروائية . كما يمكن استخدام بعض الرسائل الأخرى . كتحليل مضمون بعض ما ورد عن الروائيين .

رابعاً : يمكن الالتجاء عند الضرورة الى مقابلة عدد من الأدباء في استبانات حرة لتنفص عن بعض الجوانب التي تغلت من أسئلة الاستخبار ، أو بهمل الروائيون أمرها عند إجابتهم على الاستخبار .

الصياغة الثالثة ؟

بناء على تلك النقاط التي استقر الرأي عليها شرع الباحث في اعداد صياغة ثالثة مستفيدة برأى بعض الأدباء ممن أتيح له الالتقاء بهم خلال تلك السنة . كما أفاد الباحث أيضاً من آراء بعض المتخصصين في علم النفس . ودارسى النقد الأدبي ، وقد نوقشت الصياغة معهم من حيث : —

١ - مستوى اللغة التي يقدم خلالها الاستخبار .

٢ - المقصد الأساسي من كل سؤال .

٣ - موقع السؤال أو البتد في سياق الاستخبار ومدى تنبئه ، مع باقي الأسئلة ، ووحدة عضوية .

٤ - حياد الصياغة . بحيث لا ينجي 'موجبة' بانعاده أو آخر في الإجابة .

بعد أن استقر الرأي على هذه الصياغة دوى وضع النقاط الأتية في الاعتناء :

- ١ — ضرورة وضع عدد من الأسئلة لاختبار عدم التناقض عند المخصوصين .
 - ٢ — يمكن الاستفادة من هذه الأسئلة أيضا بحساب ثباتها كمحك جزئى لثبات الاستخبار
 - ٣ — تغيير بعض الالفاظ التى قد تفهم بأكثر من معنى لدى الأدباء .
 - ٤ — الاستقرار على طريقة كتابة فئات الاجابة . وأماكنها . ونترك مسافات خالية للأسئلة ذات النهايات المفتوحة لتحرير الاجابات عليها .
 - ٥ — استقر الرأى على التعليمات التى سيقدم بها الاستخبار الى الادباء .
- وبعد وضع الملاحظات فى الاعتبار أمكن التوصل الى الصورة النهائية للاستخبار .

وصف الاستخبار :

يتكون الاستخبار من ٤٠١ سؤال من بينها ٢٠ سؤالا مكررة أى أن الأسئلة الأساسية فى الاستخبار هى ٣٨٠ سؤالا . والمناطق الأساسية التى يستقر عنها الاستخبار هى

- ١ — بداية الاهتمام بالأدب . والاطار الاجتماعى والثقافى الذى وجد فيه الأديب . مع اهتمام بالخافج البشرية (الادبية) والفكرية التى عايشها الأديب .
- ٢ — بعض السمات النفسية الخاصة بالأديب التى قد تتعلق بالعمل الأدبى .
- ٣ — بعض العادات الشخصية ذات العلاقة بالعمل .
- ٤ — المواقف والظروف المنشطة لعملية الابداع .
- ٥ — بداية التفكير فى الكتابة — البدء والانظام .
- ٦ — العمل الأول للكاتب .
- ٧ — العمل الأخير ويتضمن :

(أ) بداية الفكرة واختارها وتطورها .

(ب) الأنشطة السابقة المتعلقة بالكتابة .

(ج) التخطيط للعمل والاعداد له . فكريا ومزاجيا .

- (د) جلسة الكتابة ، والنحول في الجو ، ومشهد الأديب .
 (هـ) الراحة والتعب وأثرهما على المعالجة .
 (و) العجز عن الكتابة .

٨ — مادة العمل والتكنيك وتتضمن :

- (أ) الأفكار .
 (ب) الألفاظ والعبارات .
 (ج) الشخصيات .
 (د) الأحداث والتصرفات والصراع ونحو الموضوع .
 (هـ) الحكمة .
 (و) الأماكن والزمن .
 (ز) الشفافية في تناول .

٩ — مشكلات الأداء وتتضمن :

- (أ) مشكلات خاصة بمادة العمل .
 (ب) مشكلات خاصة بنفسيّة الأديب .
 (ج) مشكلات متعلّقة بالآخرين .

١٠ — التعبير عن الذات من خلال العمل . علاقة الكاتب بإحدى شخصياته أو بعضها .

١١ — الانتهاء من العمل .

١٢ — المراجعة وما يتعلق بها من حذف وإضافة وعلاقة ذلك بالعمل ، وأثره على مستواه .

١٣ — التقييم والتقد ، وعلاقة الكاتب بالآخرين من خلال رأيهم في عمله وأثره عليهم .

هذه أهم النقاط التي تعرضت لها أسئلة الاختبار بالإضافة الى أسئلة أخرى

تطرقنا الى بعض المناطق التي رلى أنها قد تكون متعلقة بعملية الابداع . والتي سوف
تعرض لها عند عرض النتائج .

تقنين الاستخبار :

في حديث عن الاستخبار وتقنيه يقول الدكتور سوييف ويقصد بالتقنين
التوحيد . فالاستخبار المقتن هو الاستخبار الموحد بالنسبة لجميع أفراد العينة . أى
الاستخبار الذى يطبقه الباحث بعنايته هي هي . وبطريقة واحدة بالنسبة لجميع الأفراد
الذين يستبرهم في بحثه . وبهذا المعنى نفسه يستخدم اصطلاح التقنين بالنسبة لأى أداة
تستخدم في علمنا هذا . فيقال اختيار مقتن . ويقال استخبار مقتن أو غير مقتن
(سوييف . ١٩٦٦ ص ٤٠٠)

ويقول في موضع آخر من نفس الدراسة .. في كثير من الفحوص الاكثنيكية
(يقصد المساهمة في التشخيص) لا يكون ثمة معنى للحدث عن استخبار مقتن . وفي
المراحل التمهيدية للبحث في بعض جوانب التفاعلات الاجتماعية يكون من الأفضل
استخدام استخبار على درجة مرتفعة من الحرية وغالبا ما يستخدم الاستخبار نصف المقتن ،
وكذلك الأمر في المراحل الأخيرة من البحث لا لقاء للزيد من الضوء على نتائج بعض
الاستخبارات أو الأدوات المقتنة . (نفس المرجع ص ٤٠١) .

سقا هذا القول لتتعلق منه الى الحديث عن الاستخبار المستخدم في هذه
الدراسة . والظروف التي أحاطت بإنشائه وتقنيته واستخدامه . فلقد كانت البنية متجهة
من البداية الى إستخدامه كاستخبار . يقدم في موقف مواجهة ، ولكن بعد أن قام
الباحث بمحاولتين مع إثنين من الكتاب . أثبت أنه سيكون من المستحيل إنهاء البحث
باستخدام هذا الاستخبار في موقف مواجهة وذلك للمبلى :

١ — أنه يستغرق في المتوسط حوالى ١٠ ساعات ، وهي فترة من الطول بحيث لا يمكن
ان تتم دفعة واحدة وعلى الوجه الملائم منهجيا .

٢ — ان الملل يصيب الأديب بدرجة لاتسمح باستمرار المقابلة بشكل مستمر .

٣ — أن عددا من الاسئلة يتطلب من الاديب الرجوع الى ذكرياته . لبتعيد موقفا
أو يستدعى صورة ، مما قد لايتاح له ان يتم بشكل كامل ويجاد في جلسة الاستخبار .

ومن هنا رؤى إجراء الاستخبار ذى الاسئلة الاربعة في شكل استخبار ، مع
اتخاذ الاحتياطات اللازمة ، وإجراء استخبارات حرة ، تكمل ماقد يفلت من هذا
الاستخبار .

والاحتياطات التي اتخذت هي ماسبق ايضاحه من محاولة الوصول الى سياق للأسئلة بفرض تنطية الظاهرة بصورة شبه كاملة . بالإضافة الى تحديد دقيق للألفاظ التي صيغت منها الاسئلة . الامر الذي دعانا الى مناقشة بنود الاستخبار بندا بندا مع (١٥) خمسة عشر متخصصا في مجال علم النفس واللغة والادب . والوصول معهم ومن خلالها جميعا الى اتفاق تام تقريبا على وضوح المقصد من الأسئلة وبسر فهمها والاستجابة لها .

على أن هذا لم يكن ليكن لكي نقرر بداية استخدام الاستخبار دون التأكيد من توفير بعض الشروط البيكومترية منها : —

(أ) الثبات .

(ب) الصدق .

وإذا تأكد الباحث من توفير هذين الشرطين في أداته أمكن له مطمئنا ان يتقدم الى استنتاج النتائج واستنباط الحقائق من دواته .

(١) : الثبات

المقصود بثبات الاداة هو الاشارة الى اتفاق^(١) البيانات التي تجمعها بواسطة الانسان هنا أن يكون هذه البيانات متطابقة واحد أو اتجاه واحد (سويف . ١٩٦٦ . ص ٤٣٦) ومن ثم فإن حساب ثبات أى أداة يقتضى استخدام إحدى طريقتين : (أ) تكرار أسئلة الاداة على نفس الأفراد مرتين بينهما فترة زمنية ملائمة ، وحساب درجة الاتفاق بين هذين الاحرائين .

(ب) أو تكوين صورتين متكافئتين من الاداة وتطبيقها على نفس الأفراد في جلسة واحدة ، وحساب درجة الاتفاق بين الإجابة على الصورتين المتكافئتين .

والحقيقة أن هاتين الطريقتين لم تتمكن من استخدام أى منها في هذه الدراسة (خاصة على الاستخبار الرئيسى الذى طبق على مجموعة الكتاب ، اذ يوجد استخبار مصغر ، من الاستخبار الرئيسى طبق على مجموعة ضابطة ، وأتبع حساب درجة ثبات

(١) Consistency

له بطريقة إعادة التطبيق) .

ولكن نقر بأن هذه نقطة حاسمة ، توقف الباحث إزائها طويلا ، وكان أمام أحد الاختارين :

(أ) إما أن يتوقف تماما عن اجراء الدراسة حيث لن يتيسر إعادة التطبيق على الادياء لأسباب عديدة .

(ب) وإما أن يستمر باحثا عن طريق بديلة لحساب الثبات .

وحيث أنه في دراسة كهذه يمكن افتراض أننا نقوم بتوصيف أو وصف العمل مما يتطلب قدرا من المرونة فقد يكون ملائما أن نستمع . ورغم أننا قد لا نستمكن من العثور أو الاعتماد على إحدى الطرق التقليدية لحساب الثبات ، مادام في الإمكان الافادة من طرق أخرى بديلة . فما هي هذه الطرق البديلة ، ومامدى مشروعية استخدامها .

حساب التناقض الداخلي :

ذكرنا من قبل انه قد تم وضع عدد من الأسئلة بين ثنايا الاستخبار بلغ عددها ٢٠ سؤالا مكررا ، وقد وزعت الأسئلة على الاستمارة بحيث أصبح من الصعب التعرف عليها بسهولة ، وقد أعطيت الاستمارة لخمسة من الباحثين النفسيين وخمسة من المهتمين بالأدب للتعرف على الأسئلة المكررة فلم يتمكن الا اثنان فقط من الاحساس . مجرد الاحساس . بتكرار أربعة أسئلة . مما طمأن الباحث الى أنها لن تكون مكشوفة بالقدرة الذي يجعلها عديمة القيمة عند ترك الاستمارة ليحبب عليها الأبناء .

وقد اتبعت هيئة بحث تعاطى الحشيش نفس الأسلوب تقريبا في دراستها

(هيئة بحث تعاطى الحشيش ، ١٩٦٠) مع قارقين : —

(أ) أنها اكتفت باستخدام الاسئلة المكررة كأسلوب للكشف عن تناقض المفحوص مع نفسه ، واستبعاد استمارته اذا تناقض في نصف عدد الأسئلة المقررة .

(ب) أن الأسئلة كان يلقيها الباحث على المفحوص في موقف مواجهة .

وفي دراستنا هذه حسنا الثبات هذه الاسئلة كما لو كانت استمارة منفصلة طبقت مرتين على المفحوصين بالإضافة الى استخدامها في غرض حساب التناقض واستبعاد الاستمارة اذا تأكدنا من تناقض المفحوص في عدد محدد من الاسئلة وأبنا أن قدره برع الاسئلة وليس بالنصف كما حدث في بحث تعاطى الحشيش .

٢ - أما الفارق الثاني ، فانه الاستارة تركت للأدب للإجابة عليها ، وقد يرى البعض أنه يمكن له الرجوع الى الأسئلة المكررة للتأكد من عدم تناقضه مع نفسه وقد أمكن لنا الثبوت من ان هذا لم يحدث بصورة تشككتنا في قيمة الاسلوب ، للأسباب التالية :

١ - وجدنا ان بعضهم تناقض في عدد من الأسئلة .

٢ - لم يلتفت معظمهم الى وجود تكرار في الأسئلة ، اذ أنهم سئلوا بعد تعلم الاستارات منهم فأجاب معظمهم بالنفي .

٣ - أحس البعض بوجود الأسئلة المكررة ، ولكنهم لم يتمكنوا من تحديدها تماما .

٤ - عدد محدود منهم هو الذي تمكن من التعرف على تكرار عدد محدود أيضا من الأسئلة ، ونسبة هؤلاء كانت حوالي ١٥ ٪ من المجموعة .

وقد جاء الثبات دالا على ١٧ سؤال منها .

وبيين الجدول رقم (١) نتائج حساب الثبات لأسئلة التناقض .

وقد حسب بطريقة (كاس) للتعرف على مدى الاستقلال بين مرقى التطبيق ، ولزيد من التأكد قام الباحث بحساب الفروق بين النسب المئوية ، وقد جاءت كلها غير دالة ، أي لا يوجد فرق بين مرقى الإجابة على نفس الأسئلة ، الأمر الذي يطمئنا الى أنه لا يوجد اختلاف جوهري أو استقلال بين الإجابتين .

الاتفاق في التصحيح :

يوجد بالاستخبار عدد من الأسئلة المفتوحة ، غير معدة فئات الاجابة . وقد روى انه من الضروري حساب ثبات التصحيح بين مصححين متمرنين .

وقد قام الباحث باعداد أسس التصحيح ، واختار عشرة استبارات لعشرة أدباء قام بتفريغ أسئلتها ذات النهايات المفتوحة . وأعطيت نفس هذه الاستخبارات الى باحث آخر قام بتفريغ نفس الأسئلة على افراد بعد الاتفاق على أسس التفريغ .

حسب بعد ذلك نسب الاتفاق بين الباحثين ، وكانت جميعها لا تقل عن ٦٩ ٪ وهي نسبة اتفاق مقبولة لانعزى للمصدقة مما يطمئن الى إجراء التصحيح لهذه الأسئلة بأملوب معقول ، دون شطط أو هوى .

ويوضح الجدول رقم (٢) نتائج التحليل .

نتائج تجاوت امتحان التفاضل

جدول رقم (٩)

سلسلة	رقم السؤال	رقم تكرار السؤال	عدد الذين اجابوا على السؤال وتكراره	حاصل التفقيض في المرتين	نسبة الاتفاق في المرات
١	١٦٣-	٠٤٤	١٨	١٤	٠٧٨
٢	١٤٥-	١٦٣	٢٣	٢٠	٠٨٧
٣	١٠٠	١٧٤	٢١	١٧	٠٨١
٤	١٠٤	١٦٥	٢٠	١٨	٠٩٠
٥	١١٣	١٦٤	٢٠	١٦	٠٨٠
٦	١٢٧	١٧٣	٢٣	١٩	٠٨٣
٧	١٢٨	١٧٥	٢٣	٢٣	١٠٠
٨	١٣٢	٢٤٦	٢٤	٢٠	٠٨٣
٩	١٤٢	٢٦١	٢٤	٢٤	١٠٠
١٠	١٥٩	١٩٤	٢٣	٢٣	١٠٠
١١	١٦٦	١٩٤	٢٣	٢٠	٠٨٧
١٢	١٦٧	٢٤٩	٢٤	٢١	٠٨٣
١٣	٢١٤	٣٠٧	٢٠	١٧	٠٨٥
١٤	٢٤١	٣١٨	٢٣	١٨	٠٧٨
١٥	٢٩٦	٣٥٦	٢١	١٩	٠٩٠
١٦	٣١٩	٣٦٠	٢٢	١٩	٠٨٥
١٧	٣٩٤	٣٩٠	٢٤	١٩	٠٧٩

الاسئلة التي حلت لها نسبة اتفاق أقل من الاسئلة التي تكررت بالفعل مسؤلين وذلك بعد أن لاحظنا

أنظروا إيمانية عدم حساب ثباتها من طريق نسبة الاتفاق . ويلاحظ أن جميع الحساب دالة لها بعد ٠.٠٥.

جدول رقم (٢)

وموضح به الأسطة ذات النهايات المفتوحة التي حسب لها ثبات بين مصححين

رقم السؤال	نسبة الاتفاق	رقم السؤال	نسبة الاتفاق	رقم السؤال	نسبة الاتفاق
١١	٩٠ -	١٥٦	١٠٠	٢٧٣	٦٩ -
١٢	٩٠ -	١٦٦	١٠٠	٢٧٥	١٠٠ -
١٧	٨٠ -	١٦٣	٨٢ -	٢٨٦	٨٢ -
١٩	٨٢ -	١٧٢	١٠٠	٢٨٨	٩١ -
٢٠	١٠٠ -	١٧٩	١٠٠	٢٩٥	١٠٠ -
٣٩	٨٥ -	٢٨٤	١٠٠	٣٠٢	٩٠ -
				٣٠٥	١٠٠ -
٦٥	١٠٠ -	١٩١	١٠٠	٣٢٠	٦٩ -
٧٠	١٠٠ -	٢٠٢	١٠٠	٣٢٣	١٠٠ -
٧١	٩١ -	٢٠٨	١٠٠	٣٢٤	١٠٠ -
٨٥	١٠٠ -	٢١٢	١٠٠	٣٢٨	١٠٠ -
٩٤	١٠٠ -	٢١٣	١٠٠	٣٢٨	١٠٠ -
٩٤	١٠٠ -	٢١٣	١٠٠	٣٣٥	١٠٠ -
١٠١	٨٥ -	٢٢٠	١٠٠	٣٣٧	١٠٠ -
١١٦	١٠٠ -	٢٢٤	١٠٠	٣٤٢	١٠٠ -
١١٩	١٠٠ -	٢٢٨	٩٦ -	٣٧٢	١٠٠ -
١٢١	١٠٠ -	٢٣٢	١٠٠	٣٧٧	١٠٠ -
١٢٢	١٠٠ -	٢٤٣	١٠٠	٣٨١	١٠٠ -
١٣٩	١٠٠ -	٢٤٨	١٠٠	٣٨٩	٧٣ -
١٥٣	١٠٠ -	٢٦٨	١٠٠	٣٩٣	١٠٠ -
				٤٠٢	١٠٠ -

جميع النسب دالة فيما بعد ٠.١ ووفقاً لمعادلة حساب الفروق بين النسب المئوية للاتفاق وعدم الاتفاق فيما عدا الأسطة (٢٢٨) -

٢٧٣ ، ٢٢٠ ، فهي دالة فيما بعد ٠.٥ وقد حسب الاتفاق بين الباحث والمذكر على الذين حسين

طريقة الاتساق الداخلي

لا تعد هذه الطريقة إحدى الطرق الشائعة في حساب الصدق على نحو ما جاء في التقرير الصادر عن هيئة بحث تعاطي الخشيش . ولكنها مع ذلك طريقة مستخدمة خاصة إذا لم تتمكن من التوصل إلى طرق أخرى لحساب الصدق ونحن في هذه الدراسة سنحاول الاعتماد على هذه الطريقة كمحك لصدق الاستمارة ، وفي نفس الوقت كمحك لثبات البيانات الواردة بها ، حيث أنه من المعروف أن الثبات والصدق يؤثر كل منهما في الآخر ، وإن كان الأمر الشائع هو أن الثبات يمكن أن يكون دالة الصدق ، على أن ما يعنينا ننصّر أن الصدق يمكن أن يكون دالة هو الآخر على الثبات أن تواتر القول الصادق يمكن أن يعد دليلاً على ثبات القائل ، كما يمكن أن يعد دليلاً على ثبات المنبه ولو بصفة جزئية . خاصة إذا كان هناك تكامل في الكلام من موقف إلى موقف .

ومن المعروف أن هناك طريقة أخرى لها نفس الاسم (الاتساق الداخلي) يسمّى بها ثبات أدوات القياس النفسي

(Anastasi, 1967, P. 122)

وهي تعتمد على اعداد الأداة بحيث تتضمن جزئين متكافئين ولكنها مصاغان بألفاظ مختلفة . ونحسب درجة الارتباط بين الجزئين اللذين يقدمان في موقف واحد إلى عينة واحدة . هذه الدرجة تعتبر درجة ثبات ، والطريقة التي نستخدمها فيها سلف ليست هي نفس هذه الطريقة ، وإن كانت تقترب في بعض جوانبها منها . حيث أن المقصود هو الكشف عن عدم تناقض الشخص مع نفسه في أسئلة لها نفس الطابع أو نفس المقصد .

عوماً مايعنينا هنا هو الإشارة إلى أننا سنستخدم ولو بطريقة جزئية على صدق الأداة من خلال الاتساق الداخلي في التعرف على ثباتها في هذه الدراسة .

ونعرض فيما يلي لعدد محدود من جوانب الاتساق الداخلي كما ورد في ثبات إجابات عينة الكتاب . ولم نشأ أن نعرض جميع الجوانب ، حيث أننا سنعرض لذلك بالتفصيل عند عرضنا لنتائج الدراسة فيما بعد .

(أ) بداية الاهتمام بالأدب :

نمبر عن ذلك الأسئلة ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ١٠ - ٤٨ - ٤٩ . وهي جميعها تدور حول بداية الاهتمام ووجود نموذج في الأسرة ، والنهج على طريق كاتب مفضل والاعجاب بنماذج معينة من الأدب ومحاولة محاكاتها ووجود مشجعين للاهتمام المبكر للأديب والبداية المبكرة للكتابة ، والممارسة الفعلية للكتابة منذ بداية الاهتمام به .

نلاحظ أن الاهتمام لدى معظم الكتاب بدأ مبكراً ، والنموذج كان موجوداً حيث يجمع على هذا ١٦ من ٢٤ ويجمع ١٣ من ١٦ على أنهم حاولوا النهج على طريق نموذجهم المفضل بل ويجمعون أيضاً في إجاباتهم عن السؤال ٨ - على أنهم حاولوا محاكاة بعض الكتابات التي كانوا يقرأونها . والصورة كلها تدور حول الاطار الثقافي الذي يوجد فيه الأديب . والتسوية المستمرة لاهتماماته الأدبية . وتغذية هذه الاهتمامات بما يشبعها ويستوعبها . ثم انخراط الأديباء منذ سن مبكرة في محاولة الاداء الفني . أي أننا لا نجد كاتباً مرموقاً حاول الكتابة في سن متأخرة . والقصة لا يوجد فيها تناقض . بل متسقة وتتفق مع نتائج دراسات سابقة لدى سوييف (١٩٧٠) ، وفرنيير (Wertebheimer, 1959) ونورمان ماير (فهمي - س ١٩٦٠) . كما تتفق مع ماورد بعد ذلك في الأسئلة من ٥٤ الى ٥٨ وس ٦١ . وس ٦٢ ، وس ٦٣ ، وهي جميعها تدور حول وجود النموذج . وعرض الانتاج المبكر على بعض ذوي الرأي والخبرة والإفادة من آرائهم .

(ب) علاقة جو الحلاة بالكتابة :

الأسئلة ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، تدور حول المفروح للحلاة أو الاخلاء ونلاحظ ان ١٧ من ٢٤ مفرمون بالحلاة ، كما نلاحظ ان ١٨ من ٢٤ يفرجون بالفعل ، وعلى افراد . كما نلاحظ ان ١٨ من ٢٤ يفكرون في أشياء ليست عامة ، وهي مختلفة عن الأفكار التي يماوسونها في أوقات أخرى (س ٢٤) ، وهي كثيرة في (س ٢٥) ، و ٢١ من ٢٢ يستغلون هذه الأفكار التي يحدونها في الحلاة في كتابتهم القصصية .

نلاحظ هنا شبه إجماع على ظاهرة لها دلالتها ، وهي الغرام بالحلاة ومحاولة العثور على أفكار تصح للعمل الروائي هناك ، ثم محاولة الافادة من هذه الأفكار في الكتابة ، على عكس ماقد يتاح لبعضنا ممن يفرجون الى الحلاة ، فهم يفرجون ، ولكن خروج مجرد الراحة أو التخفيف من الأعباء .

(ج) الفكرة الأولى للقصة :

معظم الأسئلة من ٧٠ الى ٨٣ تدور حول ورود الفكرة الأولى للقصة على ذهن المؤلف . وما يطرأ عليها بعد ذلك من أمور الى أن يتأخ لها الخروج الى العالم في قصة . والأمر يتطور على النحو التالي :

نتجى الفكرة ، ويمر وقت قبل كتابتها قد يصل الى ست سنوات . وقد يكون أقل من ذلك ، ولكن لا نكتب القصة على الفور بمجرد الوقوع على فكرتها الأولى (س ٧٠ ، ٧٩) في س ٧٢ نلاحظ توقف الكاتب عندها . ومعاينتها ساطعة واضحة . وهو يفكر في إمكان استغلالها في عمل روائي و ٢٣ كتابا من ٢٤ يقررون ذلك وبعد انقضاء وقت كافٍ س (٧٩) وس (٨٠) يكون الاديب غلالة مستمتعا بالفكرة س (٨٣) ومعاينتها لها (٨٢) يتناولها .

ماذا يحدث خلال هذه المدة ؟ هذا ما سوف نكشفه عنه فيما بعد .

(د) التلقائية والتدبير والحنو :

في الأسئلة من ١٨٦ الى ١٩٢ وفي س ٢٩٧ ... الخ ملاحظ أن كتاب المجموعة (أ) يكتبون بتلقائية . سواء كان ذلك متعلقا بتحديد صفات الشخصيات (١٨٦ ، ١٨٧) أو ينمو الصراع أو التدخل لحسم بعض المواقف أو عدم التدخل وترك الامر للنمو التلقائي للعمل (١٨٨ : ١٩٢) ، وتلقائية الكتاب الكبار هنا ليست هي الآلية . بل هو التمكن وإتقان الصنعة . بينما يجد لدى الكتاب الشبان . المجموعة (ب) قدر من الوسوسة ، يحصلهم يتوقفون قبل إصدار قراراتهم . وربما كان ذلك بسبب نهم عن شكل جديد أو علامات غير تقليدية . وكل ما بهنا هنا هو التأكيد على وجود الاتساق بين اجابات الكبار في جانب التلقائية . واجابات الشبان في جانب آخر هو التدبير والتحفظ قبل الانطلاق ، وينضج هذا أيضا في س ٢٩٧ حيث نلاحظ ان معظم الشبان يخططون لأفكارهم وان كانت نسبة كبيرة من الكبار أيضا تخطط لما نضعه من أفكار في الرواية .

(هـ) تمرد الشخصيات :

الأسئلة ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، تدور حول تمرد شخصيات المؤلف عليه ، ومحاولة فرض رأيها أو اتجاهها ، فنجد ان ١٥ من ٢٣ أدبيا ، يعانون من تمرد الشخصيات (١٩٩) ونجد في س (٢٠٠) أن الشخصيات تنصر على تمردها ، وفي

(٢٠) نلاحظ أن ٩ من ١٣ أدباء يفتضون لعمد الشخصيات ويرى ١١ من ١٣ أدباء أن خضوعهم لعمد الشخصيات يكون في صالح العمل (٢٠٣ - ٢٠٤) ولجند فسي (٢٠٦) أن ١٤ في مقابل ٨ يذكرون أن الشخصيات اشقت قرائها رغم أنف المؤلف .

نلاحظ تكامل الصورة من خلال هذه الاسئلة . فالقرء لدى الشخصيات والتعاطف معها موجود من جانب المؤلفين ، أو قل إنه الالتزام بمنطق الشخصية الذي أوسى به المؤلف من البداية ... والصورة متسقة دون تناقض أو اهتزاز .
(و) التعب والراحة :

الاسئلة ٢٨٩ ، ٢٩٠ - ٢٩٢ ، تدور حول التعب من الكتابة . وانغلاق الأفكار . وتشبع الذهن . في (٢٨٩) يترك ١٦ من ١٨ من الكتاب العمل عندما تستغلق عليهم الأمور ، ١٥ من ١٧ في السؤال ٢٩٠ يعتبرون على الحل ثقافيا بعد الراحة وهو يأتي بانفتاح وسطوع وجلاء (٢٩١) وغالبا ينجي في غير جلسات الكتابة (٢٩٢) حيث نجد ٢١ كاتبها مقابل لا شئ يقرء بذلك .

نلاحظ هنا الاتساق من سؤال الى آخر حول أهمية الراحة . وورود الأفكار في غير وقت العمل بعد التعب أثناء الكتابة . والمنطق هنا معقول ومفهوم . فلا يعقل أن يعود الكاتب الى العمل دون العثور على حل لما استغلق عليه .

هذه بعض الأبعاد التي حاولنا من خلالها أن نتعرف على الاتساق الداخلي للإستخبار ، هذا فضلا عن اتفاق هذه النتائج مع ما ورد في التراث . سواء لدى الأدباء أو غيرهم من المفكرين أو لدى الباحثين النصيين .

الاتفاق مع توقع معقول :

هذه الوسيلة هي الأخرى ليست شائعة بكثرة في الكب الدراسية الخاصة بحساب الصدق وهي تعرف باسم الاتفاق مع توقع معقول . أو اتفاق النتائج مع بعض نتائج الدراسات السلوكية في المجال . وفي دراستنا يمكن استخدام هذه الطريقة كإجراء مكمل وإضافي

(أ) في السؤال ٩ وهو يسأل عن المحاكاة واستمرارها نلاحظ أن ١٤ كاتباً في مقابل ٣ فقط يقرءون أنهم توقفوا عن محاكاة النماذج التي كانوا يقرأونها ، وهذه النتيجة تتفق مع ما هو وارد في نتائج الدراسات التي دارت حول الإبداع والامثال ، فالمبدعون يسمدون على القوالب الشائعة . ويحاولون أن يبتعدوا لأنفسهم قنرات

ومسالك جديدة ومعظم الدراسات التي تدور حول الإبداع والامتالية قد
توصلت الى مثل هذه النتيجة (ابراهيم ، عبد الستار ، ١٩٧٢) .

(ب) في السؤال ٥٢ نجد أن من وصلوا الكتابة من الكبار ٨ في مقابل ٣ لم يوصلوا
الكتابة فور محاولتهم الأولى بينما ٦ فقط في مقابل ٦ من الشبان هم الذين وصلوا
الكتابة بمجرد البدء وهذه النتيجة تلتقي مع نتائج دراسات متعددة تدور حول
احتضان المجتمع واهتمام الإطار الثقافي بهم ، إذ يذكر شتاين في أكثر من دراسة
له ، أن العبور لابد أن يمر ببوابة جماعة ونتيجتنا

هنا توضح أن معظم الكبار عبروا البوابة بينما الشبان لم يعبروا ، والسبب فيما نتصور
هو أن من ينمي من الكبار مواصلا هو الذي وجد فرصة للعبور من خلال جماعة أو
مؤسسة أو مختص ، وبالطبع فهناك كثيرون من زملاء الكتاب الكبار تحفلوا .

(جـ) في س ٥٨ نرى أن الكتاب بدأوا بإنشاء نماذج على غرار كتابات المفضلين لديهم
ولكنهم ما لبثوا أن تفرروا وهذا يلتقي مع ماورد في (أ) .

(د) في س (٧٠) ، (٨١) نجد أن هناك مدة تسبق البدء في الكتابة ، وتلي بداية
ورود الفكرة الى الذهن ، وهذا يلتقي أيضا مع ماورد لدى فرتيسمر
(Wertheimer, 1959) وسويت (١٩٧٠) ووالاس
(Wallas 1926) وغيرهم ، من وجود فترة اختبار أو
حضانة للأفكار التي تستغل في أعمال إبداعية فيما بعد . وفي س ٨١ نلاحظ أن
الفكرة لا تغيب كثيرا عن ذهن الكاتب بل هي تراوده ، ويتفق هذا مع ماورد
لدى كثير من الباحثين والكتاب .

نكتفي بهذا القدر في هذا الموضوع حيث أننا ستعرض بالتفصيل لكل ذلك
عندما نعرض نتائجنا .

الصورة ب . اختيار المجموعة الضابطة :

رؤى أنه يكون من الملائم اعداد صيغة مختصرة من نفس الاختبار الأساسي
الذي قدم الى مجموعة الكتاب لتجربتها على عدد من غير الكتاب .

وقد أمكن اختيار ٧٣ سؤالا من بين أسئلة الاختبار الأربعائة مع اضافة
سؤال واحد هو السؤال الأول استفسرتا به عن اهتمام المفحوص بالأدب .

وقد استبعدت جميع الأسئلة التي تنصب مباشرة على عملية الإبداع وأبقى على

الأسئلة المتعلقة بالمعاداة اليومية للشخص وإطاره الثقافي وبعض التصرفات الأخرى التي قد تكون عامة وشائعة بين الناس دون أن تكون مقصورة على الأدب وذلك لئلا يرى ما إذا كان يوجد فرق بين الأدباء وغير الأدباء في هذه التصرفات .

وقد وضعت أيضا أربعة أمثلة كررت لحساب التناقض في الإجابات ورؤى استبعاد الاستشارة إذا تناقض المبحر في سؤالين منها وقد استبعد بالفعل عدد من الاستمارات .

ثبات الاستخبار :

طبق الاستخبار مرتين على نفس الأشخاص وقد حرص الباحث على إجراء التطبيق على عدد كبير ليتمكن من أن يختار منه أو يعرض به الذين قد يتربصون من الاعادة أو الذين قد يرى استبعاد استخباراتهم لسبب أو لآخر ثم أجرى التحليل الاحصائي لمعرفة مدى وجود فروق دالة أو استقلال بين نتيجة التطبيقين . والحقيقة أنه لم يوجد استقلال بين التطبيقين عندما استخدمت طريقة كاي² (١٠)

والجدول رقم ٣ يوضح نتائج التحليل

ملح جدول (3)

رقم شماره	التعليم اعداد في مليون	التعليم متوسط في المليون	نسبة الالتحاق في المائة	رقم التعليم	التعليم اعداد في المليون	نسبة الالتحاق في المائة
١٧	٢٤	٢٠	٨٣٣	٥١	١٠	١٠٠٠
١٨	٢٤	١٩	٧٩١	٥٣	١١	٨٠٩
١٩	٢٩	١٧	٥٩٩	٥٤	٢٠	٨٠١
٢٠	٢٠	١٧	٨٥١	٥٩	١٠	٩٠٠
٢١	١٧	١٨	٩٤٤	١٠٤	٢١	٨٠٢
٢٢	١٥	١٥	١٠٠٠	١٢٩	٢٤	٧٩١
٢٣	٢٤	٢٢	٩٥٨	١٢٥	١٩	٨٤٢
٢٤	١٩	١٦	١٠٠٠	٢٥٨	٢١	٨١٥
٢٥	٢٤	٢٢	٩٩٢	٢٥٩	٢٢	٨١٥
٢٦	٢٤	٢١	٨٧٥	٢٥٠	٢١	١٠٠٠
٢٧	٢٤	٢١	٨٧٥	٢٩١	٢٠	٥٤٢
٢٨	٢٤	٢١	٨٧٥	٢٩٢	١٧	٨٢٣
٢٩	١٦	١٢	١٧٥٠	٢٩٣	٢١	٨٢٧
٣٥	١٦	١١	١٦٨٨	٢٩٥	٢٠	٩٠٠
٣٧	١٥	١٣	١٥٢٩	٣٠٩	٢٨	٥٨٨

١. في آخر عمليات ابيان الاطحة بلغت اعداد في عدد كبير من بلدان أو فصائل عدد المستجيبين

ثانيا : الاستبار

أشرنا من قبل الى أننا فثنا بعدد من اللقاءات الاستطلاعية مع عدد من الأدباء . وقد أخذت هذه اللقاءات شكلا مرنا . بحيث لم تكن تعد لها الأسئلة ونوجه بطريقة منظمة . بل كانت معظم اللقاءات تتم بشكل (عفوى) ، ويدور الحديث فيها بطريقة تلقائية . وان كان الباحث قد حرص كثيرا على أن يجعل الحديث يدور حول عملية الابداع . وفى أحيان أخرى كان الاستبار منظمًا يعتمد على أسئلة الاستخبار الأصلية .

الاستبار الحر :

من ذلك ما دار مع الأستاذ عبد الحليم عبد الله . ولم تكن الأسئلة معدة ، وقد تم عدد من اللقاءات بين الباحث والأديب ، امتدت لأكثر من عامين ، وكانت الدواعى التى دعت الباحث الى اتباع هذا الأسلوب هى :

١ — أن الاستخبار بأسئته المحددة قد لا يتطرق الى بعض المواضيع التى يمكن التنبه اليها من خلال الحديث الحر مع الكاتب .

٢ — أن بعض الاجابات التى يعطيها الكاتب قد تثير غامضة أو مقتضبة أو تدعو الى مزيد من الايضاح أو موحية بأسئلة أخرى ، وهنا يكون من المجدى أن يتم اللقاء بين الباحث والأديب وجها لوجه .

٣ — أن أسلوب القصص الذهني^(١) يمكن أن يقدم نتائج هامة فى لقاء الباحث مع الكاتب ، وان كان من الضروري التنبه الى الحياد وعدم الانحياز باتجاه أو آخر أثناء الاستبار . ويمكن الاكتفاء فقط بمراقبة الأديب فى نقاشه الحر مع من قد يوجدون معه الى المبالك الحفية لعملية الابداع ، ويمكن أن يقتصر دور الباحث هنا على اثارة النقط أو المشكلات ، وقد كان هذا يحدث بالفعل مع عدد من الأدباء الذين أتبع للباحث أن يلفاهم فى أماكن التجمعات الأدبية بمدينة القاهرة والإسكندرية خلال فترة إجراء الدراسة .

٤ — أنه يمكن مناقشة الكاتب فى عمل من أعماله التى أثيرها ، ومتابعة ذكرياته عنها ، وهذا مالا يتيح الأسئلة العامة التى تقدم الى الكاتب فى الاستخبار الأسامى .

(١) Brain Storming

زوايا الاستبصار :

حاول الباحث ألا يقيد نفسه بأسئلة محددة تمام التحدد . بل قام فقط باعداد عدد من النقاط . لإدارة الحوار من حوله . مع إتاحة قدر من المرونة ، تسمح بالتجول بين أكثر من مسلك . وفى أكثر من اتجاه وقد كانت النقاط تدور حول سائل :

(أ) الاعداد النفسى للكتابة .

(ب) فكرة الرواية ، وعلاقتها بتيار فكر الكاتب ، وحركتها منذ بدء ورودها الى الذهن

(ج) جلسة الكتابة وما يتخللها من أنشطة ومشاهدات ورؤى .

(د) النصوص فى بحر الأفكار . وطبيعة هذا النصوص ، ووسائله ، والدلالات التى يمكن الوصول اليها من خلال مناقشة الكاتب فيها .

(هـ) الحالات النفسية المصاحبة لحركة الكاتب . من بهجة الى قنوط الى حيرة الى عجز .. الخ وما إذا كانت تأخذ شكل الانتظام فى الورد الى ، والوسائل التى نبهها ليجعلها فى خدمة العمل بدلا من صرفه عنه .

ويمكن لنا فى هذا المجال أن نذكر أن الادباء الذين سمحت لهم ظروف العمل والحياة ، بالجلوس الى الكاتب فترات طويلة ، كانوا محدودين ، أشرنا اليهم عند حديثنا عن العينة .

ثبات وصدق الاستبصار

يكون من غير اللانتم هنا بعد أن أشرنا الى أن الاستبصارات تمت بطريقة حرة أن نتحدث عن ثباتها بالطرق التقليدية . ومع ذلك حاول الباحث أن يجتبر ثبات الاستبصار الحر بشكل جزئى . وكانت الدلالة مشجعة فعلا فى اتجاه الاعتماد على نتائجه ، وقد كان ذلك يتم على النحو التالى :

(أ) سؤال الكاتب فى نفس الجلسة عددا من الأسئلة المكررة دون اشعاره بتعمد تكرار الأسئلة .

(ب) العودة فى جلسة تالية الى تناول الموضوع الذى تم تناوله فى جلسة سابقة للتأكد من ثبات الاجابات فى كلتا الجلستين .

ولم يكن الهدف هو اتهام الأدباء بأنهم قد يزيّفون في إجاباتهم . ولكن في دراسة كهذه قد يكون من السهل إعطاء استجابات تتضمن ما ينبغي أن يقوم به الكاتب . لا ما يقوم به بالفعل وهو صادق في قوله . وتكرار السؤال مرتين قد يوقظنا على مدى ثبات الاستجابات كذلك قد يمكن اكتشاف أن الأسئلة التي نوجهها إلى الكاتب غير مفهومة على النحو الذي تفهمه . ومن ثم فنكرارها قد يفيد في التعرف على غير الواضح منها .

وان كان من الصعب في هذا المجال إيراد نتائج كمية لثبات الاستمرار إلا أننا نشير إلى أن تأكيدنا من ثبات هذه الوسيلة كان كبيراً على نحو ما سبق إيضاحه .

أما الصدق فالمحديث عنه أيضاً بالشكل التقليدي قد يكون أمراً خارجاً عن نطاق هذه الوسيلة . إلا أننا أيضاً تمكنا من ضمان حد معقول من الصدق ، وذلك بمقارنة ماورد على ألسنة الكتاب بماورد بعد ذلك في الاستجابات . وماورد من قبل في الدراسات السابقة وماخلفه لنا الكتاب والمفكرون من وثائق تشير في جانب أو أكثر من جوانبها إلى أبعاد عملية الإبداع .

ونفرضنا في هذا المجال الدراسة التي أجراها د. سوريث عن عملية الإبداع في الشعر . واستخدم فيها هذا الأسلوب . فحاجة مع الشاعر أحمد رامي .

وقد لاحظنا أن بعض الأبعاد التي انتضحت من خلال الاستمرار ما كانت تتضح من خلال إرسال استجابة إلى الشاعر . وفيما يلي نموذج من استمار رامي مع د. سوريث :

«قرأ الشاعر صيغة السؤال الأول وكانت هكذا : إذا استطعت أن تذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك فالرجاء أن تتبع حياتها في نفسك . هل عاشت في نفسك صورها وحوادثها كاملة قبل الكتابة . أم هل برزت وقت الكتابة فحسب ؟ قال الشاعر : «ماذا تقصد بالكتابة»

الباحث : أقصد عندما ما تجلس لتؤلفها فتكتب ؟
الشاعر : أنا لا أكتب الشعر أبداً بل أغنيه . أكون في حجرة منفرداً . وبذلك يظهر الشعر»

ثم قال الشاعر :... أنا لا أفهم أن يقال إن القصيدة تبرز في وقت التنظيم فحسب بل على العكس من ذلك إن بعض القصائد تبرز مع فكرتها عدة سنوات

قبل أن انظمها (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣٩) بعد ذلك تبادل الباحث والشاعر الأسئلة والاجابات ، كل ذلك فى نطاق الاجابة عن السؤال الأول الذى اختصت الضرورة أن يوضح الباحث مقصده منه عبر خمسة أسئلة لاحقة للسؤال الاساسى . الأمر الذى أوضح لكل منها أفكار الآخر ومقاصده ، بأكثر مما كان يمكن أن يحدث لو ترك الشاعر للسؤال الأول وحده دون هذه الأسئلة اللاحقة . وفى استنار تال أورد الباحث اجابات الشاعر رامى دون الأسئلة التى تضمهم من السابق ، من ذلك قول رامى «انه يميل أسبانيا الى نظم الشعر دون أن يستطيع تحقيق رغبته هذه . فإذا هو يتفرد بنفسه ويظل يردد عدة أبيات لشاعر ما ، أو أبيات قالها هو نفسه فى قصيدة سابقة ، ويظل هكذا يحنن نفسه «وأخيرا يحنّ وإذا به ينظم الشعر» (ص ٢٤٣ من نفس المرجع) .

والاستنار الذى أجراه د. سويف مع رامى هنا ليس مقتنا تماما ، والأمر على العموم تحككه ظروف التجربة ومقتضيات الموقف على نحو ما يذكر فى مقدمة لعلم النفس الاجتماعى (سويف ١٩٦٦ ، ص ٤٠٠)

ثالثا : تحليل مضمون الوثائق والاعترافات

تحليل المضمون هو الأسلوب الأساسى الذى يستخدم لدراسة الوثائق المكتوبة . وقد نما هذا الأسلوب فى السنوات الأخيرة نموا كبيرا . جعل منه أداة ذات شأن وخطر ، ليس فحسب فى مجال دراسة الوثائق . بل وفى توجيه الرأى العام . والتحكم فيه من خلال ما يمكن التوصل اليه من تحليل الأقوال والمشورات التى يمكن جمعها وتحليلها .

ويستخدم تحليل المضمون كأسلوب للدراسة اذا تعذر لقاء الأشخاص الذين بهم المدارس لقاءهم او تعذر الحصول منهم على البيانات المطلوبة بشكل ميسور التحليل ، ومن ثم فهو يحاول أن يحصل على بعض أقوالهم كى يجرى عليها التحليلات اللازمة وذلك بهدف :

١ — رغبة المدارس فى أن يطابق بعض الأقوال المباشرة مع ما يمكن التوصل اليه من تحليل مضمون أقوال غير مباشرة .

٢ — التنبؤ بما يمكن أن يقوله الشخص بتحليل ما قد قاله بالفعل .

٣ — التبر بما يريده الفرد . أو ٤ . ينوى أن يفعله بناء على الشواهد التي يمكن اقتناصها من أقواله .

٤ — تحليل الأقوال الى فئاتها الأساسية ، لابرار ما تنضت من اتجاهات أو دلالات قد لا تكون واضحة من مجرد استعراض النص المكتوب أو المذاع .

والذي يهتما في هذا المجال هو التعرف على أسلوب تحليل المضمون كوسيلة صالحة لتحليل الوثائق الأدبية . ليتمكن استجلاء ما تدل عليه أو تشير اليه من بيانات ذات أهمية في عملية الابداع في مجال الرواية .

وفي الدراسة التي اجراها د. سوييف في مجال عملية الابداع في الشعر ، نجد أنه قد استفاد بهذا الأسلوب في عديد من مواضع دراسته . الأمر الذي يجعل الاستفادة به في هذا المجال أمراً محتملاً . حيث أنه في مجال حضارتنا لم يزل محدود الذبيع . فضلاً عن أنه من الحداثة . بالدرجة التي تدعونا الى محاولة ارساء بعض النقايد التي مبقت الاشارة اليها في دراسات سابقة .

في التحقيق التجريبي رقم (١) ص ١٢٤ يذكر د. سوييف نصراً من أقوال الأدباء والمفكرين كمنة لأقوالهم أو أفكارهم ، وكمنة أيضاً لما يكون قد قيل في نفس المجال على ألسنتهم أو ألسنة غيرهم من الأدباء .

والأدباء الذين أورد عنهم الباحث أقوالاً بهدف تحليل مضمونها هم :

١ — شلى .

٢ — لورد بايرون .

٣ — ادجار آلان بو .

٤ — تولستوى .

٥ — جوركى .

٦ — سيندر .

٧ — نوفيقي الحكيم .

وقد اورد الباحث عشرة أقوال هؤلاء الأدباء . محاولاً استنتاج أن هذه الوثائق جميعاً تنفق على وصف تلك الحالة التي نسميها تصدع النحن ، وتصفها أيضاً وصفاً دقيقاً ومباشراً .

والتكبيك الذي استخدمه الباحث هنا اعتمد على اساس فرض قدمه .

وحاول أن يشته من خلال إجماع عدد من ذوي الشأن على الالتقاء حوله والاتفاق عليه . وهو مماثل للفرض التقليدي الذي يضعه الباحث في مجال دراسة أو أخرى . ويعتمد الى عبء مثله للجمهور الذي يدور الفرض حوله ، ويسألهم الرأي في القضية موضوع الفرض . وتكون اجاباتهم هي القيص في اثبات صحة الفرض أو خطئه . وهنا لم يعمد الباحث كثيرا عن هذا المطلق . فأقوال الأدباء واجاباتهم على سؤال يدور حول الفرض . وافرارهم بصحته دليل على ثبوته .

وهناك تكييكات أخرى منها مثلا : —

١ — تحليل نص أو عدة نصوص لنرى مدى تكرار قضية معينة خلافا . هل هو منسق مع نفسه أم متناقض ؟ وما دلالة اتساقه أو تناقضه ؟

ويمكن في هذا المجال استخدام أساليب احصائية معروفة حتى لا يشط الباحث كثيرا في تقديراته . واستخدام الاحصاء هنا هدفه الأساسي هو تكيم والكيف . أي تحويل الأوصاف والتقارير اللفظية الى مقادير كمية . نعيم عن تكرار حدوث الظاهرة . التي هي رأى الكاتب في أمر من الأمور .

٢ — كذلك يمكن اللجوء الى أسلوب آخر . هو الحصول على أقوال عدد من الكتاب في قضية معينة . وتحليل هذه الأقوال استنادا الى عدد من العناصر المحددة سلفا . وبناء على قواعد أساسية في تحليل المفسون . تبدأ من العام وتوجه الى الخاص أو من الكلليات الى الجزئيات في النصوص . ويحاول الباحث أن يخصي التكرارات التي وردت لدى كل صاحب قول متعلقة بكل عنصر من العناصر الموضوعة كأساس للتحليل . ويمكن التقدم بعد ذلك خطوة أخرى لاجراء التحليلات الاحصائية المناسبة لضمان أكبر قدر من موضوعية ودقة التحليل .

٣ — ويمكن بالإضافة الى ذلك استخدام طريقة أخرى وهي النظر في نص أو عدد من النصوص دون التقيد سلفا بأي عناصر الا بالموضوع العام الذي يمكن انزافه أن النص يدور حوله . ونقصي كل النقاط التي ترد في النص نقطة نقطة . نعل منها ما يشير الى اتجاه قد لا يرد على ذهن الباحث من البداية . على انه في كثير من الأحيان بعدد الباحث الى استخدام أكثر من طريقة في تحليل المفسود اذا كان حم بعضا على الا تقلت منه نقطة . وعنصر .

وبواجه أسلوب تحليل المضمون بعدد من المصاعب والمشكلات التي يثيرها البعض ومنها : —

١ — أن إحالة الكيفي إلى كمي ، أو الاوصاف إلى تقديرات كمية ، أمر يقضى على الوحدة التي تميز من خلال النص الأسامي مما قد يشوه المعنى المقصود .

٢ — أن التجزئ أو التفتت قد يعمل دلالات لم تكن واردة في النص الأصلي . وقد يوصى بما لم يرد على ذهن صاحب النص على الإطلاق .

٣ — أن الاتفاق على فئات التحليل أمر شاق ، بل أن الشخص الواحد قد لا يتفق مع نفسه على فئات التحليل إذا اتبع له أن يحرره على نفس النص مرتين متتاليتين .

والواقع أن أسلوب تحليل المضمون شأنه شأن أي أسلوب علمي في بداية العهد به يمكن أن يكون مثارا للجدل والقاش . إلا أنه في معظم الأحيان يستقر الأمر على الأخذ به . إذا أثبت على مدى مرات استخدامه أنه أكثر الوسائل في المجال الذي يستخدم فيه .

والضمانات التي يمكن أن تقدم للرد على الاعتراضات أو المشكلات التي يثيرها أصحابها تلخص فيما يلي : —

١ — التفاء نتائج تحليل المضمون مع نتائج أسلوب آخر يمكن أن يكون شاهدا على صدقه

٢ — استخدام نفس التكنيك عن طريق أكثر من باحث ، وحساب درجة ثبات بين نتائجها يمكن أن يكون ضمانا معقولا لثبات الأسلوب .

٣ — حساب درجة ثبات بين تحليلين أجراهما نفس الباحث على فترتين متباعدتين لنص واحد . يمكن كذلك أن يضمن لنا ثبات التحلل ومن ثم ثبات أسلوب التحليل (Berelson, 1954, p. 488) وقد لجأ بورمان ماير إلى وسيلة ملائمة لضمان ثبات التحليل . إذ حسب درجة ثبات بين التقديرات الكمية التي أعطاهما اثنان من المحللين لنصين . وقد ذكر ماير أن درجة الثبات كانت دالة (Maier et al, 1968)

فئات التحليل :

يذكر بيرسون أن الثمات المتعارف عليها كأساس لتحليل أنفسهم هي :

١ — الكلمة^(١) على أساس أنها وحدة النص الأساسية .

٢ — العبارة^(٢) وهي كما يذكر بيرلسون أكبر من الكلمة كوحدة ولكنها لا زالت أيضا في مستوى معقول من البساطة وهي كما يذكر جملة بسيطة . أنها تعبر أو تأكيد عن حالة موضوع أو شخص .

٣ — الشخصية^(٣) وهذه الوحدة كثيرا ما تستخدم في الأعمال الروائية والدرامية كأساس لتحليل النص من حيث أنه يدور حول حركة اشخاص العمل الأدبي .

٤ — البند^(٤) ويرى بيرلسون أنه يكاد يكون أكثر الوحدات شيوعا في تحليل المضمون وهو الوحدة الطيحية التي تصدر عن صاحب القول موضوع التحليل . وهي قد تتراوح ما بين مقال أو خطبة أو خطاب أو بحث أو قصة أو كتاب في شأن من الشؤون .

على أن بيرلسون يذكر أن الاختصار على فئة دون أخرى في مجال تحليل المضمون أمر غير شائع وكثيرا ما يلجأ الدارسون الى استخدام كافة أو بعض الفئات في تحليلاتهم . (Bercelson, 1954)

أسلوب الدراسة الحالية :

رأينا في هذه الدراسة أن نفيذ من أكثر من اتجاه في استخدام تحليل المضمون ، فقد رأينا أن الأسلوب الذي استخدمه سوييف في دراسته عن الشعر يمكن أن يلائم هذه الدراسة ، من حيث افتراض فرضي أو عدد من الفروض ومحاولة انتخاب عينة من الأقوال ننسج فيها أنها تؤيد فرضنا ، مع ملاحظة عدم قهر نص أو استنتاج مالم يرد في قول من الأقوال .

كذلك رأينا أننا يجب أن نحدد الفئات التي يمكن لنا إدارة التحليل من حولها ، وهنا انتخبنا عددا من النصوص التي تحدثت عن موضوع دراستنا ، وصدرت

(1) Word
(2) Theme
(3) Character
(4) Item

عن ادباء ذوي شأن وصيت في مجال كتابة الرواية . كذلك حددنا العناصر التي ستكون
المحور الذي نستدل به على ما قد يكون ورد لدى هؤلاء الأدباء ، أى اننا : —

١ — حددنا النصوص التي اعتبرناها عينة ممثلة لأقوال الادباء فى مجال عملية الابداع
الفنى فى الرواية (وهذا ما تحدثنا عنه فى فصل العينة) .

٢ — حددنا عناصر عملية الابداع التي نريد أن تثبت من أن الإبداع كانوا ملتزمين بها
عندما كانوا يدعون اعمالهم .

والعناصر التي وضعها الباحث فى الاعتبار هي :

(أ) — بدء التفكير فى القصة .

(ب) — المرحلة السابقة على بدء الانشغال المستمر بها . وما دار فيها من أحداث بارزة
اثر فى بدء انجازها .

(ج) — بداية الانشغال المتواصل بها تفكيريا أو كتابة .

(د) — الظروف اليومية المؤثرة بشكل أو بآخر فى الكتابة ، سلبا أو ايجابا .

(هـ) — الحالة النفسية للكاتب وهو يكتب .

(و) — المحفزات أو المعوقات الاجتماعية التي تدعوه الى الانتهاء من الرواية أو إهمال
شأنها .

(ز) — عملية الكتابة أو مشهد الكاتب . ماذا يدور خلال الجلسة ، داخله وخارجه
كما يؤثر بشكل أو آخر فى الكتابة ، وفى العمل الناتج .

وهذه العناصر تميز فى نفس الاتجاه الذى سارت فيه وسائلنا الأخرى على نحو
ما لاحظنا فى الاستخبار والاستبار ، وما سوف نلاحظه فى وسيلة أخرى هى تحليل
سودات بعض الاعمال الأدبية .

وبعد القارئ نموذجاً لتأنيج تحليل مضمون نص لوماس فى نهاية هذا الكتاب

ثبات التحليل :

لكي يضمن الباحث قدرا من الضبط عند استخدامه لهذا الأسلوب ، قام
بجواب درجة الثبات بينه وبين باحث آخر^{١٥} . اذ اتخبا نصا يتحدث عن عملية

^{١٥} الباث الآخر هو الدكتور زين الدين عبد الحميد .

الابداع في القصة . وقد روعي أن يكون النص منصبا مباشرة على العملية . واتفق على عناصر التحليل على النحو الموضح آنفا مع الباحث الآخر . وجرى كل منها تحليلا مستقلا ثم حسبت بينها نسبة اتفاق في التحليل ، وكانت النسبة مطمئة إذ وصلت إلى ٨٣٪ بدلالة بعد ٠.١ .

والنص الذي قام الباحثان بتحليله وارتد في كتاب عملية الابداع التي جمع نصوصها ترويس جيزيلين .
(Ghiselin, 1952, pp. 149-200)

وكان النص بعنوان ملاحظات على الكتابة . وهو عبارة عن خطاب موجه من أختة كاترين آن بورتر إلى شخص آخر حدثته فيه عن بعض مظاهر عملية الابداع . نحن كما نمارسها بالفعل .

رابعا : تحليل المسودات

الأساليب التي نعدتنا عنها حتى الآن تعتمد إلى حد كبير على استشارة ذكريات الادب . لكي يلى بما لازال يذكر من أحواله ومعايشاته للظروف التي عاشها حينما كان يبدع أعماله الروائية .

وهذه الأساليب كثيرا ما توجه إليها المطالعون ومعظم المطالعين يوجه إلى خلد المذاكرة والناس الأمور .

بذكر رودولف ارنهيم . Arnheim
أن ما يعليه
لنا الفنان لا يجوز لنا أن نعتبره معينا عما دار بالفعل عندما كان يقوم بإبداع أعماله . فهو يعطينا ما يتصور انه قد حدث أو ما كان يريد له أن يحدث . وقد لا يكون هو ما تم بالفعل . (Arnheim, 1962)

وارنهم بهذا القول يحاول أن يوضح أن الأسئلة الموجهة إلى الفنان قد لا تؤدي إلى أهداف المقصود منها . وهو استشارة استجابات دقيقة يمكن الاعتماد عليها في توصيف عملية الابداع

ومع اعتقادنا بأن هذا القول ليس دقيقا كل الدقة . الا اننا مع ذلك نجعل إلى الاعتماد بأنه لا يخلو من بعض الصحة . ومن هنا كان اصرارنا على أن نحاصر الأدب من كل اتجاه بناح لنا أن يصل اليه . فبعد أن هاجمناه مباشرة في حصنه من خلال

اسئلة الاستخبار المقصودة ، ومن قبل ذلك ايضا حاولنا أن نتقدم اليه في موقف مواجهة . فكثيرا ما تكون المواجهة اقصر الطرق لا لتزاع الاعترافات ، بالاضافة الى هذا . حاولنا أن تصل الى نفس الأديب من زاوية من لها خصوصيتها : من خلال وثائقه التي تركها . دون أن يكون قد أعدها لنا بالفعل .

الطريق الأخير الذي اردنا أن نسلكه الى نفس الأديب هو مسودات الاعمال التي ابدعها . وإذا أحسنا إعادة كل شيء الى مكانه . بقدر قليل من التخيل . لأمكن لنا أن نشهد المواقف كما دارت أحداثها تقريبا .

وهذا الأسلوب . أسلوب دراسة المسودات . أسلوب له أهميته في دراسة عملية الابداع للاستدلال منه على بعض الاشارات التي يمكن أن تنبئ في التعرف على الظروف والملازمات التي لحقت بالأديب وهو يعمل .

ومن أبرز منهجيات التي اهتمت بدراسة المسودات . محاولة رينيل لدراسة بعض المسودات

ومحاولة د . سيف في دراسة مسودات قصائد لبعض الشعراء . ومحاولة رودولف ارنج في دراسة جريغور بيكاسو .

وفي مثل الرواية تمت محاولة لدراسة مسودة رواية أوليس لجيمس جويس ، وبمشاهدة . يمكن ايجاد منها دراسة عملية الابداع . بقدر ما كانت محاولة نقدية . اهدف منها التوصل الى بعض التطورات التي طرأت على مضمون العمل الادبي

(J. H. 1901)

وهنا يختلف بالطبع عن اهداف الذي سبق اليه هذه المحاولة . اننا نهدف كما سبق أن قدمنا . الى الاستدلال من بعض الاشارات التي قد نجدها مرسودة على بعض المسودات . على بعض جوانب عملية الابداع .

واسلوب تحليل المسودات . فبا نعلم . م يكتب له بعد الاستقرار على قواعد ثابتة . بل هو يعتمد من حاد كبير على استيعاب الباحث بأحداث بحثه . وبالتالي عند المستمدة من طبيعة الدراسة التي يقوم بها . والامر في هذه الحالة متروك لاهتمام الباحث بالظروف التي يمكن أن تحيط بموقف الابداع . وتصميم تعليقاته ، الاشارات التي تتناثر من موضوع الى آخر . وفي هذه الحالة يعني انه لا علم الاستدلال الى استرجاع

قواعد . فالمبادئ والقواعد قائمة ولكنها تستخدم بقدر ملائم من المرونة لمواجهة الظروف الخاصة بكل بحث .

وفي دراسة مسودات الشعراء كان تركيز الباحث منصبا على عدة امور من بينها :

- ١ — جمع كل ما وصلت اليه يده من مسودات للقصيدة الواحدة .
- ٢ — مقارنة المسودات بعضها ببعض .
- ٣ — التوقف عند المحنوف والمضاف خارج نطاق المتن الأصلي للقصيدة .
- ٤ — التوقف عند طريقة الكتابة والقلم (وقد يختلف من موقف لموقف) .
- ٥ — التوقف عند الورق المكتوبة عليه القصائد ، وهل يختلف من قصيدة لقصيدة أم لا .
- ٦ — التوقف عند عدد من الآيات المتلازمة مع بعضها ، وملاحظة محاولات تفتيتها أو اضافة آيات اخرى اليها .
- ٧ — ملاحظة طريقة الكتابة على الورقة الواحدة وما اذا كان يوجد فراغ في اسفلها .
- ٨ — التوقف عند بعض الأمور الفنية كالبحر والقافية لمقارنة تطور حركة الكاتب وهل ظل محتفظا بنفس الايقاع أم غيره . وما سبب ذلك .
- ٩ — اليسر والعسر في الاداء وذلك بملاحظة السهولة في الكتابة أو الصعوبة في التناول حين يتوقف الشاعر ويشطب ويغير ويضيف أو يترك الورقة .
- ١٠ — الرجوع الى الشعراء والاستفسار منهم عما يعن له من ملاحظات .
- ١١ — مقارنة ذلك بما حصل عليه من قبل من خلال الاستخبارات والاستبانات للوصول الى القواعد المنظمة للصلية .

(سيف ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ — ٢٧٧)

وقد سبق أن عرضنا للسجع الذي ارتضاه أرنهم لدراسة عملية الابداع من خلال مقارنة بعض مسودات لوحة الجرنیکا ليكاسو : سواء كانت هذه المسودات صورا كاملة للوحة أم اسكتشات أم صورا فوتوغرافية لبعض مراحل انجاز اللوحة الأصلية .

والأصول أو القواعد التي اعتمد عليها أرنهم لا يتعد كثيرا عن الأصول التي

اعتمد عليها سويف ، من حيث النظر فى الجزئيات ، وفى الكليات ، ومقارنة التطورات من خلال التواريخ التى كان يحرص ييكاسو على إثباتها على لوحاته ، والاستعانة ببعض المعلومات المعروفة عن تاريخ وظروف التفكير فى ابداع تلك اللوحة . بالإضافة الى مقارنة تطور الخطوط من لوحة الى أخرى بالحذف أو الاضافة أو تغيير الاوضاع . مما يمكن أن يكون شاهدا على الحركة النفسية للفنان ، وإن كان لم يرجع الى ييكاسو ليسأله عن بعض ظروف اللوحة وهو ما أشرنا اليه فى موضع سابق .

وفى دراستنا هذه سنسترشد بالنقاط التى كانت مرشد د . سويف وأرنهيم مع ملاحظة الظروف المختلفة الخاصة بالعمل الروافى والرجوع ما أمكن الى الأدباء الذين اعتزنا مسودات أعمالهم .

وستكون خطواتنا مستهدية بما يلى فى مقارنة مسودات العمل الواحد :

- ١ — الحجم (عدد الصفحات وعدد الفصول) .
- ٢ — البداية والنهاية (الاتفاق والاختلاف والمغزى) .
- ٣ — الهدف الأصلى للرواية ونموه من مسودة لأخرى .
- ٤ — الشطب والتعديل على أصول الحوادث .
- ٥ — الحذف والاضافة .
- ٦ — الفصول (مقارنة عبر عدد من المسودات) .
- ٧ — الشخصيات ونموها من مسودة لأخرى ، والمحذوف والمضاف منها .
- ٨ — اللهجة فى السرد والحوار وتغييرها من مسودة لأخرى ودلالة ذلك على انطلاق الكاتب أو انفلاقه .
- ٩ — الحكمة وتغييرها من مسودة لأخرى .
- ١٠ — الملاحظات المكتوبة فى الموامش (خارج موضوع النص) كمؤشرات على حركة ذهن الكاتب .

هذه هى الأسس التى تم الاستقرار عليها بالإضافة الى الأسس المستمدة من الدراسات السابقة .

وأمام استعصاء بعض نصوص المسودات على التناول امتتنا بذاكرة بعض الكتاب ، وقد لاحظنا انها فى كثير من الأحيان لا تسعهم للتعرف على بعض ظروف الأداء مما تعرضنا له فى فصلى العينة والاجراءات . هذا . ويمكن لنا بعد هذا

ولاستعراض أن تبدي بعض التحفظات :

١ - أن عدد المبادرات التي وافق أصحابها على دراستها كانت من القلة بالشكل الذي يدعو إلى الدهشة .

٢ - أن التوصل التي أمكن الحصول عليها لدرستها في تحليل المفسون كانت من القلة بحيث لم نتمكن بتحليل أكثر من أربعة أعمال .

ثبات تحليل المسودات :

ذكرنا من قبل أن أسلوب تحليل المسودات لا زال أسلوبا حديثا ولم ترسخ بعد الأسس المنهجية التي تجعل منه مهجا أو أسلوبا مستقرا على قواعده تنبئ سخر . وقد كان ينبغي حساب درجة ثبات التحليل . يمكن أن نصل إليها من خلال اثنين أو أكثر من الباحثين يقومون بتحليل عمل واحد (عدد من المسودات لرواية واحدة) وحساب درجة اتفاقهم على نحو ما فعلنا في حساب نسبة الاتفاق في تحليل المفسون . ولكن كما سنرى أن ذكرنا متعنا من تحقيق ذلك أمران :

١ - أن تحليل المسودات يحتاج إلى عدد من المجهودات التي تتم غالبا بطريقة فردية . مما يمتنع معه ثبات الإجراءات من باحث إلى آخر . من ذلك الاتصال بالكتاب واستعادة ذكرياته . وقراءة النص فقرة فقرة مع مقارنة الفقرات الاسمية غير عدد من مسودات العمل الواحد . وكل ذلك يتم بطريقة شبه فردية . وبأساليب شخصية .

٢ - الأمر الثاني هو المران المطلوب للباحث لكي يتقن تحليل المسودات وما يذله من جهد نكثي يقوم بهذا العمل ، الأمر الذي لا يمكن توفره في ظروف البحث اخلال حيث أن الباحثين في مجال هذه الدراسة كل منهم منصرف إلى بحثه . مما لا يدع وقتا بضيع وراء مثل هذا الهدف .

وإذا كان لنا أن نتجاوز تحفظنا على حساب الثبات . فإن نتائجنا يمكن أن تكون إذا اتفقت مع نتائج الوسائل الأخرى ذات دلالة معقولة على ثباته وصدقه كأسلوب ملائم لدراسة عملية الابداع الفني .

الفصل الثامن

إجراءات التطبيق

وتناول المشكلة والتحليلات

في دراسة عن الاستبصار أو الحدس ⁽¹⁾ يشير مالكون وستكوت
(Westcott, M.R., 1968) إلى الأراء، كثيرا
والمتضاربة التي تهممت لدراسة الحدس . وقد كانت في معظمها تنحصر حول
ميتافيزيقيا . ويمتيز وستكوت هنري برجسون واحدا من أكثر المسئولين عن شيوع هذا
النوع من التفكير . حيث أكد أن الصدق ⁽²⁾ أو الحقيقة ⁽³⁾ المتعلقةين بالعلم هما أمر
متغير ومتغير . ولا يمكن التنبؤ بهما ... ومن خلال الحدس يمكن الامساك بالحقيقة
المنفردة . ويستشير وستكوت ناعيا عن هذا الاتجاه . فيذكر أن التهمة سبحت
للمضعفين احدهم لكي يهاجموا امكانية دراسة الأمور المتصلة بعمليات الحدس . على
أساس ما دامه لا نستطيع الامساك بالظاهرة من خلال الحس أو أدواته معذوبة
للحس . فليس هم سبيل إلى التعرف على الظاهرة بشكل علمي

وبينما هذا من حديث وستكوت ما يتعلق برؤى برجسون ومهاجمات هؤلاء
لأساليب دراسة النشاط الابداعي خاصة وأن موضوع هذه الدراسة هو عملية
الابداع . مما يثبت على هذا العملية . أو مرتبطا بها . من إجراءات . سواء كانت
الاجراءات متعلقة بالعمليات نفسها أو متعلقة بدراسة العملية .

ذكرنا من قبل أننا سنلجأ فقط بما امكثنا الحيلة الى أساليب موضوعية مرنة .
ولئن ندع لأنفسنا سبيلا الى الوسائل غير التجريبية . حتى لا نتعرض لكل ما تتعرض له
أرباب هنري بيرجسون مثلامن اعتراضات . ولا للضيق الذي ينحصر فيه بعض الوضعيين
من أشار اليهم مالكولم وستكوت .

ولقد أشرنا إلى الأساليب التي ارضيناها لهذه الدراسة . وهي في مجموعها
أساليب يمكن أن يستخدمها الآخرون ، وعلى نفس الاسس التي استخدمها الباحث
الحالي .

وفي هذا الفصل سنحاول أن نعرض الاجراءات التي اتبعت توضيحها لدى
الالتزام بالطريق التجريبي . حتى عندما حاولنا أن ندرس أموراً لم تكن مما تناوله
التجريبيون من قبل .

والاجراءات التي اتبناها تتعلق بما يلي :

(أ) تطبيق الاستخبار الاساسي على مجموعة من الأدباء والاستخبار المختصر على مجموعة
ضابطة .

(ب) اجراء المقابلات او الاستبانات مع عدد من الأدباء .

(ج) تحليل مضمون بعض التقارير المنسوبة لعدد من كتاب الرواية .

(د) تحليل عدد من مسودات الروايات العربية .

الاستخبار الاساسي :

ذكرنا فيما سلف أن النبة كانت متجهة في البداية الى تطبيق أسئلة الاستخبار في
موقف مواجهة . وفي هذه الحالة كان الاستخبار سيخضع لما تخضع له الاجراءات التي
تم فيها بتعلق بالاستخبار المقتن . ولقد حاولنا هذه المحاولة مع واحد من كتاب الرواية
الشبان . وكان الهدف من ذلك هو تبين الظروف التي من خلالها يمكن ضمان التطبيق
بنجاح . وقد برزت عدة صعوبات نشير فيما يلي الى بعضها :

١- أن التطبيق يحتاج الى مدة تتراوح من ٧ الى ١٠ ساعات متواصلة وهذه المدة من
الطويل بحيث تدعو الى التملل والملل . خاصة اذا كان المستجيب سيوضح في
موقف استجواب . بكل ما يتطلبه ذلك من توتر وتعب .

٢ — أن بعض الأسئلة كانت تتطلب من المجيب أن يستغرق فى التذكر ولم يكن يمكن أن يطلب اليه الاجابة الفورية . دون تفكير ، على نحو ما يتم فى الاستخبارات التى تدرس السمات المزاجية مثلا . حيث أن الاسئلة متعلقة بعملية التفكير . وبعض الخبرات الماضية . مما يستدعى استرجاع ما تم بأكثر قدر من الوضوح والتفصيل . الامر الذى يتطلب من الشخص الذى توجه اليه الاسئلة أن يتأقن فى اعطاء الاجابة .

٣ — اتضح أن عددا من الروائين سيتعذر الاتصال بهم فى مواقف مواجهة ، اما لظروف عملهم أو لوجودهم فى امكنة اخرى غير القاهرة ، الامر الذى يتطلب إرسال الاستخبار إليهم حيث يوجدون .

لهذه الاعتبارات روى أنه يمكن الاستعاضة عن اسلوب تقديم الاسئلة فى موقف مواجهة بأسلوب آخر هو تركه للروائين للإجابة عليه على انفراد .

وقد كان من الصعب تحديد زمن معين للإجابة ، ومن ثم فقد تأخر وصول الاستخبارات ، ولم يرجع عدد آخر منها الى الباحث .

وربما تورا التساؤلات حول امكانية الترييف فى الاجابة لاعتبارات متعددة ، من بينها ما هو متعمد ، ومن بينها ما يأتى دون عمد من الكاتب .

ولقد شغلنا هذه التساؤلات وقتا ، ولكننا حاولنا أن نجد لها الحلول الممكنة وذلك على النحو التالى :

١ — وضعنا عددا من الاسئلة المكررة بين ثنايا الاستخبار على نحو ما سبق أن ذكرنا ، وكان الهدف هو اكتشاف التناقض الذى قد يقع فيه بعض المشجيين عند تكرار الاجابة ، ومن ثم يمكن استبعاد استخباراتهم من الدراسة ، والحق اننا لم نستبعد استخبارا واحدا حيث أن النسبة غير المسوح بها للتناقض لم يصل اليها أى كاتب من العينة .

٢ — كنا فى اتصالاتنا بالأدباء نوضح لهم الأهمية المترتبة على استجاباتهم ونحاول أن نؤكد لهم أن ما سوف يصرحون به ، هو أمر هدفه الدراسة العلمية فى الاساس . وأن المطلوب منهم هو أن يجيبوا من واقع خبراتهم الشخصية ، وليس على اساس ما يبنون أن يتصرفوا . أو على أساس قراءات سبق لهم أن قرأوها لكاتب أو لآخر .

توزيع الاستخبارات :

بعد تحديد الكتاب الذين يمكن أن يسهوا في هذه الدراسة . وبعد اعداد الاداء . فلما باعداد خطاب موجه الى كتاب الرواية يطلب منهم فيه التعاون مع الباحث بالاجابة على هذه الاسئلة . وقد قام الباحث بالاتصال بهم وترك لهم الاسئلة ليجيبوا عليها على انفراد . فيها عدا كاتبتين هما :

— الاستاذ نجيب محفوظ

— الاستاذ أمين يوسف غراب

رأى اولها انه قد يتمكن من الاجابة على الاسئلة في حضور الباحث . ولكن بعد أن مضى في الاجابة على حوالي ٢٠٪ من الاسئلة رأى أنه لن يتمكن من إنجازها في جلسة المواجهة . ولما طلب من الباحث ترك الاسئلة . وقد قام بالاتصال بالباحث وسلم الاستخبار إلى بعد الانتهاء من الاجابة على أسئلته بعد حوالي ثلاثة أيام من تسلمه .

أما الكتاب الثاني فقد ذكر للباحث أن ظروفه المصحية سيئة لا تمكنه من الاجابة على الاسئلة على انفراد . ومن ثم فقد رأى أنه يكون من الأفضل حضور الباحث . ومن هنا فقد تم اجراء الاستخبار على هذا الكتاب وحده في موقف مواجهة تم على جلستين . وقد كانت المواجهة مفيدة . حيث تمكنا من الاستطراد الى بعض الزوايا التي لم يكن ثمة طريق الى التطرق اليها في غير موقف المواجهة .

وفيها عدا هذين الكاتبتين فان جميع كتاب الرواية الذين أجابوا على الأسئلة أجابوا عليها على انفراد . دون حضور الباحث .

بعد ترك الاستخبارات للكتاب . أعيد بعضها الى الكاتب بعد الاجابة من أسئلته . وكانت عودة أول استخبار بعد ثلاثة أيام من تاريخ تركه للكاتب . وكان استخبار الكاتب نجيب محفوظ (من المجموعة أ) .

ومن هنا رأى الباحث ان يتصل بالكاتب كي يستنهم على الانتهاء من الاجابة على الأسئلة . وقد كانت الفترات التي بقي فيها الاستخبار عند الكاتب تتراوح بين اسبوعين وشهرين . ولم يكن الباحث في وضع يسمح له بفعل شيء مماز من تأخروا . وقد كان من الصعب كذلك رفض استخباراتهم حيث أن عدد الكتاب الذين وافقوا ليس بالحجم الذي يسمح بالرفض .

وقد وصل البنا فى النهاية حوالى ٧٠٪ من الاستخبارات وتؤكد لنا أن الباقي لن يعود . لما بتصريح الكتاب انفسهم أو من دلائل سلوكهم عند الاتصال بهم .

وكان الباحث يقوم بما يلى ازاء ما يعود اليه من استخبارات :

- ١ — مراجعة الاجابات للتأكد من عدم ترك بعض الاسئلة دون اجابة .
- ٢ — مراجعة الاسئلة الكاشفة للتعرف على نسبة التناقض فى الاجابات .
- ٣ — مراجعة البيانات الاولى المرفقة بالاستشارة لتحضير لانتخاب المجموعة الضابطة .
- ٤ — التوقف عند بعض الملاحظات المقلية التى يسجلها بعض الأدباء . مما قد يوجه الخطوات المقبلة للبحث .

استخبار المجموعة الضابطة :

بعد أن حصلنا على اجابات الكتاب . حددنا المجموعة الضابطة للبحث .
وقنا بالاتصال بهم ، وقد ذكرنا من قبل أن أسلوبنا كان يهدف الى الحصول على شخص مكافئ فى عدد من المتغيرات لكل كاتب . وقد استلزم هذا أن نطبق الاستخبار على عدد كبير من الأشخاص كى نتخب من بينهم مجموعة مكافئة لمجموعة الكتاب . وقد قمنا بالفعل بالتطبيق على أكثر من مائة فرد يقيمون بالقاهرة موزعين على الجهات التالية :

أ — مصلحة الكفاية الانتاجية . ب — وزارة الأوقاف .

جـ — وزارة البحث العلمى (اكاديمية العلوم) .

د — أكاديمية الفنون . هـ — جامعة القاهرة .

وقد تم التطبيق على جلسات كانت تضم ما بين ٥ — ١٥ شخص . وتمت الاجابة على عدد قليل من الاستخبارات فى مواقف فردية . ونود أن نشير هنا الى أن الأسئلة لم تكن تحتاج الى وقت طويل . حيث أنها مكونة من ٧٣ سؤالاً ، وهى فى معظمها اسئلة لا تحتاج الى اثناء أو تذكر متعلق للأحداث الماضية .

وقد أعيد التطبيق مرة أخرى على هذه المجموعة بعد مدة تراوحت بين أسبوعين وثلاثة أسابيع . وقد أمكن فى النهاية الإبقاء على ٢٤ استشارة صالحة للمقارنة مع التطبيق الاول عليهم والمقارنة مع مجموعة الكتاب .

هذه هي الاجراءات المتعلقة بتطبيق الاستخبار على المجموعتين التجريبية والضابطة ، والتي تمت من اغسطس ١٩٦٩ الى مارس ١٩٧١ ، أى على مدى عام ونصف عام تقريبا .

اجراءات الاستبارات :

ذكرنا من قبل أننا عقدنا عددا من المقابلات مع بعض الأدباء ، وقد أجريت هذه المقابلات ابتداء من عام ١٩٦٨ بقصد استكشاف بعض الظروف المحيطة بعملية الابداع ، وقد تمت على النحو التالي :

١ - مقابلات الأستاذ عيد الحليم - عبد الله :

عقدنا مع هذا الكاتب عددا كبيرا من المقابلات الحرة ، ولم يكن الحديث في معظمها موجها بشكل رسمي . بل كان يجري في معظم الاحيان بأسلوب تلقائي مما أتاح للباحث الوقوف على عدد من الأمور التي وجهت بعض خطوات الدراسة وقد امتدت هذه اللقاءات خلال اعوام ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ .

لَمْ عقدنا استباين مع الكاتب ثم فيها تسجيل الأفكار التي جرت على لسانه ، وقد كانا الاستباين الوحيديين للذين أجريا بقصد استكشاف عدد معين من متغيرات عملية الابداع ؛ بطريقة متعمدة ومعدة لها ، مع الاستعانة ببعض الاسئلة المكررة .

٢ الأستاذ أمين يوسف غراب :

أجرى الباحث ثلاثة لقاءات مع الأستاذ أمين يوسف غراب ، تخصص لقاءان منها للأجابة على أسئلة الاستخبار ، أما اللقاء الثالث فكان هو الأسبق حاول فيه الباحث الحصول على اجابات على عدد من الاستفسارات التي دارت حول عملية الابداع ، (وقد تمت هذه اللقاءات بمترل الكاتب قى المدة من ٣٠ يناير حتى ٥ مارس ١٩٧٠) .

٣ الأستاذ أمين ريان :

تمت اللقاءات بين هذا الكاتب والباحث خلال عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ابتداء من أبريل سنة ١٩٧٠ . وقد تكررت اللقاءات بين الكاتب والباحث بشكل غير رسمي حوالى عشر مرات ، كان الحديث يوجه خلالها بشكل تلقائي حول عملية

الابداع ، ولم يكن الباحث يسجل ما يرد أثناء الحديث من أفكار ، إذ كان هذا التسجيل يتم بعد انتهاء اللقاء ، ولم يكن تسجيلاً حرفياً ، بل كان تسجيلاً للأفكار فقط ، ثم خصصت بعد ذلك ٤ لقاءات كان الكاتب على علم فيها بأنه سيجيب على عدد من الأسئلة حول عملية الابداع ، وكانت اجاباته تسجل حرفياً .

هذه هي اللقاءات التي أجريت مع الأديب ، وتم التسجيل لما ورد فيها على ألسنة الكاتب متعلقاً بعملية الابداع ، وقد حاولنا أن نفيد من عدد من التجارب التي أجريت واستخدم فيها أسلوب الاستبصار ، كوسيلة ملائمة لجمع المعلومات حول ظاهرة من الظواهر .

أفدنا من الدراسة التي أجراها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية حول ظاهرة تعاطي الحشيش في مصر (هيئة بحث تعاطي الحشيش بمصر التقرير الأول سنة ١٩٦٠) ، (سوف ١٩٦٦ ص ٣٧٣ وما بعدها) ويذكر د. صوبف في هذا الصدد أنه توجد علاقة واضحة بين درجة ثبات الأداة ، وبين مضمون الأسئلة ، وأفضل مضمون يتبع ارتفاع الثبات هو أن يدور السؤال حول وقائع شخصية وقعت للمفحوص أو صدرت عنه وأن يكون موضوع السؤال محددًا لا يثير أى لبس أو اختلاط بموضوع آخر . (المرجع السابق ص ٤٤٦ — ٤٤٧) .

والإشارة هنا الى أن مضمون الأسئلة في موقف الاستبصار يمكن أن يشير الى ثباته . وقد حاول الباحث التحقق من هذا بطريقة عملية ، حيث لجأ الى إعادة لقاء السؤال في أكثر من موقف . ونحن نعلم أن اسئلتنا جميعاً لم تكن تتعلق برأى الكاتب أو نظريته في عملية الابداع ، بل كانت موجهة أساساً ، ووجهت بالفعل ، الى الاستفسار منه عما يقوم به فعلاً . في أسئلة مختصرة ومحددة وواضحة دون أن تترك للكاتب الفرصة لاستطرادات نظرية ، قد لا تتعلق بواقع خبراتهم المباشرة ، بقدر ما تتعلق بآراء نظرية تكونت لديهم بشكل أو بآخر .

والحقيقة أن موقف الاستبصار كان أفضل من موقف الاستخبار في الكشف عن بعض الأمور التي حاولنا بقدر المستطاع ربطها بخبرة الكاتب في عمل من أعماله بالتحديد ، الأمر الذي لم تمنحه ظروف إجراء الاستخبار في غير موقف مواجهة . على أن لنا عددا من الملاحظات ، نوردتها قبل الانتقال الى النقطة التالية :

— أن معظم الكتاب تحفظوا إزاء إجراء استبصارات حرة معهم .

— أن الذين قبلوا اجراء الاستبارات قبلوها بصدق ، ودون أى ضغط أو إغراء أو استدراج من الباحث . الأمر الذى أتاح لها أن تتم فى جو ودى وبلا تحفظات .

— أننا فى مجتمعنا المصرى . مازلنا فى حاجة شديدة الى احترام بعض القيم ازاء اجراء التجارب العلمية . أيا كان الموضوع الذى تجرى من حوله الدراسة . حتى وإن كان موضوع الخلق الفنى . وهو الأمر الذى ما كان له أن يستثير التوتر لدى كثير من الناس . يدفعهم الى الجزع من أن تكون عقولهم وهم يخلقون ميدانا أو مجالا لإجراء التجارب العلمية .

اجراءات تحليل المضمون :

بعد أن تم اختيار النصوص على النحو الموضح فيما مضى تم اتباع الخطوات التالية :

١ — قراءة ما أمكن الحصول عليه من المؤلفات الروائية لأصحاب النصوص التى استقر الأمر على تحليل مضمونها .

٢ — قراءة النصوص المطلوب تحليلها عددا من القراءات بهدف الوقوف على ما يمكن الوقوف عليه من ثنائيا ما ورد بها .

٣ — تحديد العناصر الاساسية الواردة فى كل نص .

٤ — تحديد الأجزاء الفرعية لكل عنصر من العناصر الأساسية .

٥ — محاولة ايجاد خط أو خطوط منظمة للأجزاء والعناصر الواردة فى النص .

٦ — مقارنة ما ورد فى نص النصوص من دلالات متعلقة بعملية الابداع بما ورد فى النصوص الأخرى ، وتنظيم ذلك فى اطار نتائج البحث .

وقد حاول الباحث أن يكون على ألفة بحياة ومؤلفات كل كاتب من الكتاب الذين أمكن الحصول على نصوص لهم تتعلق بعملية الابداع . وقد تم توفير هذه الألفة بدراسة التاريخ الفنى للكاتب . بالإضافة الى استكشاف بعض عاداته وأساليبه من خلال ما كتب أو من خلال ما كتبه عنه الآخرون .

اجراءات تحليل المسودات :

ذكرنا من قبل أن أسلوب تحليل المسودات كنتيكك لم يشع استخدامه شيوعا يعمل له من التقاليد والقواعد . ما يكفى الباحث مشقة السعى فى استكشاف دروبه

ومسألة . فلا زال أسلوبها غامضا . يمكن أن يؤدي الى نتائج باهرة . كما يمكن مع سوء استخدامه لسبب أو لآخر أن يقود الى نتائج مزيفة . قد تبعد كثيرا أو قليلا عن الحقيقة .

وقد سبق أن أوضحنا أن الدراسة الوحيدة (فى حدود علمنا) فى اللغة العربية عن تحليل المسودات ، بقصد محاولة استشفاف بعض الدلالات الخاصة بعملية الإبداع منها ، هذه الدراسة الوحيدة قام بها د . سوييف منذ سنة ١٩٤٨ ، ولم يحدث أن تقدم باحث عربى واحد بعد ذلك لتكرار المحاولة فى حدود ما نعلم .

على أننا كذلك لم نتبع لنا الاطلاع أو العلم بأن آخرين فى العالم الغربى نجسوا لهذا الأسلوب . والمحاولة الوحيدة التى اتبع لنا الاطلاع عليها هى تلك التى قام بها أ . والتون ليتز فى بحث كرسه هذا الباحث للدراسة رواية جيمس جويس المعروفة اليوليسيس *Ulyses* ورواية *Finnegans Wake* (Litz, A., 1961)

وهذه المحاولة هى محاولة ناقده أدبى فى الأساس . يبحث عن القو القفى للكاتب وعن نظوره الفكرى . قبل أن يبحث عن عملية الإبداع لديه ، كيف تتم ؟ وإن كنا لا ننكر أن كثيرا ما ورد فى هذه المحاولة بشير بشكل أو بآخر الى بعض جوانب عملية الإبداع ، على نحو ما يرد فى الفصل الأول عن أن فكرة اليوليس ظلت تراود جويس فترة طويلة قبل أن يتفرغ لكتابتها بل وفى أثناء كتابة أعمال أخرى سابقة كانت اليوليس تعاول أن تنفذ الى نفسه . ولكنه على نحو ما يذكر ليتز كان يتركها لانشغاله بأعماله الحاضرة الى أن اتبع له أن يبدأ العمل فيها من سنة ١٩١٤ الى سنة ١٩٢١ على نحو ما هو موضح على اليوليس . (Ibid, p.2)

ومؤدى إشارة ليتز هذه أن بلور الفكرة الابداعية لا تبرز فى ذهن المبدع مباشرة . ولكنها تنشأ وتخلق ثم تصير كأنها عضوا بمجهود إرادى يذلل المبدع . لا نريد هنا أن نسق الأمور . ولكن استطرادنا فى الواقع مرجعة الى الإشارة الى أن أسلوب تحليل المسودات لم يحظ بعد بما هو مستحقه من اهتمام الباحثين . بالرغم من امكانياته التى يمكن أن تكشف عما لا نستطيع أن نكشف عنه الوسائل الأخرى .

وقد حاولنا أن نفيد من بعض ما توفر لدينا من تجارب فى تحليل المسودات ومنها تجربة د . سوييف فى الشعر . وتجربة أرنيهم فى تحليل اسكتشات جرينيكا بيكاسر . وتجربة ليتز فى تحليل مسودات جويس .

وأسلمونا على نحو ما سبق أن أوضحناه بهدف إلى استشفاف الحقايق التي يمكن التوصل إليها خاصة بعملية الابداع من خلال مسودات وتجارب الروائيين .

وكانت خطواتنا على النحو التالي :

- ١ — اختيار النصوص .
 - ٢ — اعداد النص بحيث تسلسل مسوداته ، وكان ترقيمها يتم بالرجوع الى الكاتب .
 - ٣ — اعداد جدول ذي خلايا رأسية وأخرى أفقية ، خصصت للخلايا الرأسية للجوانب التي نريد فحصها في عمل الكاتب ، وخصصت للخلايا الأفقية لعدد المسودات ، وذلك لتسجيل التطورات التي تكشف عن نفسها من مسودة لأخرى ، مما يتعلق بعملية الابداع .
 - ٤ — قراءة المسودات عددا من القراءات ، واعداد الملاحظات الخاصة بها .
 - ٥ — الجلوس مع الكاتب جلسة أو أكثر للاستفسار عن بعض ما يكون قد خفى على الورق ، كبعض الملاحظات المختصرة ، مما يوجد بالهامش أو التعديلات أو الألوان المختلفة لأقلام الكاتب ، أو تغيير أسماء الشخصيات .. الخ .
 - ٦ — مقارنة كل مسودة بالأخرى (لنفس العمل) ومقارنة ذلك بمسودات الآخرين .
 - ٧ — مقارنة ما يمكن التوصل اليه من دلالات ، بما يمكن الوصول اليه من دلالات عبر الاساليب الأخرى والنتائج التي قوفرت عن ظاهرة الابداع .
- وقد تم اختيار عدد من المسودات للكاتبين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد وكنا نرجع الى الكاتب أحيانا للاستفسار عن بعض ما هو غامض في المسودات .
- ومما هو جدير بالذكر أننا حاولنا دراسة مسودات رواية حافة الليل للكاتب أمين ريان ، ولكن ذلك تعذر لأكثر من سبب . وربما كان من أهم أسباب هذا التعذر ، أن الكاتب نفسه لم يستطع ترتيب مسوداته ترتيبا دقيقا ، وإن كان من الضروري الإشارة الى أن هذا الأسلوب — تحليل المسودات — يمكن أن يتم دون حاجة أكيدة لترتيب المسودات ، ولكن الفائدة تكون أشمل ، وأعمق إذا أمكن استعادة العمل على نحو ما تم بالفعل .

الباب الثالث

النتائج

مقدمة :

ربما كان تحديد الطريقة الملائمة لعرض ومناقشة نتائج هذه الدراسة أمرا لا مفر منه من البداية ، خاصة وأن النتائج لا تلتم حول محاور محدودة ، أو تفصح عن ارتباط أو فروق واضحة بذاتها ، فالدراسة على النحو الذى تمت به هى فى الأساس تحليل وتلخيص لعملية الإبداع لدى كتاب الرواية ، ومن ثم فهى تعنى بالوصف الكيفي ، وأن كان ذلك لم يمتنا من محاولة تكيم الظاهرة كلها وجدنا الى ذلك ميلا .

وقبل ان تعرض بالتفصيل لنتائج الدراسة نود ان نشير الى هذه المقدمة الى عدد من النتائج العامة ، التى قد تكون متعلقة بشكل أو بآخر بعملية الإبداع على امتداد حدوثها .

١ - تمكنا من الحصول على عدد من البيانات أتاحت لنا اجراء بعض الحسابات الاحصائية ، لتحديد بعض العلاقات والملازم التى رأينا امكان تأثيرها فى الصورة العامة للنتائج . من ذلك ما وجدناه حينما قمنا بحساب قيمة كاسي^٢ بين استجابات المجموعة (أ) من الكتاب والمجموعة (ب) فقد تبين لنا عدم وجود فروق جوهرية

* المجموعة (أ) تتكون من كتاب الرواية التى نشرت لكل منهم روايتان على الأقل وقت اجراء الدراسة . اما المجموعة (ب) فتتكون من الكتاب الذين نشروا رواية واحدة أو لم ينشروا أى روايات . وان كانوا قد استجرو عددا من القصص الطويلة التى من أكثر من مصدر على نسبتها الفنية .

أو قرية من الجهرية بين المجموعتين إلا على خمسة أسئلة فقط يرضها الجدول رقم (٤) وإزاء هذه النتيجة رأينا أن ندمج المجموعتين ونعتبرها مجموعة واحدة .

١٤ جدول رقم

رقم	السؤال	جـ ا		جـ ب		مستوى الدلائل
		نعم	لا	نعم	لا	
٢٢٢	وان حدث وكان انتصارا عليك (لاحدى الشخصيات) فهل تكون قاصدا ذلك بالفعل ؟	١	٦	٥	١	١٠
٣٣٦	هل توجد مشاعر تلاحظ أنها نظراً عليك خلال هذه اللذة (وجرد صحويت) ؟	٢	٥	٧	١	٢٠
٢٤٥	وهل تكون حريصا على التصرف بناء على رأى من تعرض عليه الفصل ؟	٤	٤	٥	٩	١٠
٢٥٢	هل تعيد كتابة الرواية أكثر من مرة ؟	٧	٨	١٠	٢	١٠
٢٥٤	وبالنسبة لروايك الأخيرة هل كتبها أكثر من مرة ؟	٢	٨	١٠	٢	١٠

٢ — رأينا أن نلحق بنتائج الدراسة عددا من الملاحق للاجراءات التي قنا بها في المجالات التالية :

أ — تحليل المضمون لاعتراعات الكتاب فيما يتعلق بطريقتهم ووسائلهم في العمل ، (والنموذج الذي أوردناه لتحليل المضمون هو تحليل ما كتبه توماس مان عن نشوء روايته دكتور فاوستوس) .

ب — تحليل المسودات التي كتبها الروائيون (والنموذج الذي أوردناه لذلك لتحليل الفصل السادس عشر من رواية « الصيف » للكاتب أمين ريان) .

٣ — كنا قد رأينا أعداد اختيار مصغر من الاستخبار الكبير وتقديمه الى مجموعة ضابطة على نحو ما أوضحنا في الباب الثاني ، وقد جاءت النتائج مشيرة الى وجود عدد من الفروق بين كل من مجموعة الكتاب ومجموعة غير الكتاب على نحو ما يوضح الجدول رقم (٥) :

جدول رقم ٥

رقم	السؤال	جدا		حدا		كلا	ستوى الدلالة
		نعم	لا	نعم	لا		
١١	هل كنت في بدء حياتك تميل إلى الخلطة الناس ؟	٨	١٦	١٧	٤	٧	١٠١
٢٢	وأذا حدث ذلك (المزاج إلى الخلطة كثيرا) هل يكون مع عريك ؟	٦	١٨	١٣	٦	٤	١٠٥
٣٥	وهل كانت نظرك عاكفة بدمك (الحكايات القديمة) فذات طريقة ؟	١٢	١	١٤	١٠	٨٥	١٠٦
٥٢	وهل استمررت بعد ذلك بصفة منتظمة في الكتابة ؟	١٤	١٠	١١	١٠	٧٠	١٠٥
٣٦٥	هل تحاول أن تفصل منهم (الأخرين) هل توقف معين (بعض ضللك) ؟	٥	١٩	١٦	١٦	١٠٤٥	١٠٦
٣٩٧	وهل تعتمد على آرائهم ؟	١٦	١٢	١٣	١٢	١٢	١٠٥

٤ - وأينا احراء عدد من المقارنات بين المجموعة أ والمجموعة ب من الكتاب وقد أسفرت المقارنات عن وجود ارتباطات بين :

(أ) عمر الكاتب وعدد الكتب التي أنجزها .

(ب) عمر الكاتب ومدة الكتابة .

(ج) مدة الكتابة وعدد الكتب .

ويشير الجدولان ٦ : ٧ الى نتائج هذه الحسابات .

جدول رقم ٦

المجموعة		العمر		عدد الكتب		مدة الكتابة	
ع	س	ع	س	ع	س	ع	س
٤٧٤٥	٧٢٦٤	٦٢٨١	٤٢٥٨	١٤٢٥٤	٧٢٨١		
٣٧١٧	٢٢٤٥	٣١١٧	١٢١٧	٥٢٣٣	١٢٨٧		
٣٩٤٨	٩٢٧	٤٢٩١	٣٢٧٧	١٩٧٤	٧٢٣٨		

المجموعة (أ)

المجموعة (ب)

المجموعة للمادة (أ ، ب)

س - المتوسط الحسابي - ع - الانحراف المعياري

(جدول رقم ٧)

الارتباطات بين : أ - العمر وعدد الكتب ، ب - العمر مع مدة الكتابة .
ج - مدة الكتابة مع عدد الكتب

المتغير	المجموعة أ	ن	مستوى الدلالة	المجموعة ب	ن	مستوى الدلالة
العمر مع عدد الكتب	٧٠٥	١٦	٠٠٥	١٤٤	١٢	-
العمر مع مدة الكتابة	٦٦٦	١١	٠٠٥	٣٠٣	١٢	-
مدة الكتابة مع عدد الكتب	٧٢٦	١٦	٠٠٥	١٠٩	١٢	-

نستخلص من هذا العرض معالم ارتباط بيرسون .

وبلاحظ أن المجموعة ب كانت الارتباطات فيها غير دالة . وربما كان السبب في ذلك أنه يتقدم العمر يثنى في الميدان المجموعة المثابرة والمصرة على المواصلة أما غير المثابرين ، فقد يفضلون التوقف . مما يشير الى أن المجموعة أ تعبر عن طراز فذ يختلف في بعض عاداته وسماته عن المجموعة ب . وأن كان الأمر يتطلب مزيداً من الفحوص والدراسة .

هذا فيما يتعلق ببعض النتائج العامة . أما بخصوص النتائج المتعلقة بالعملية مباشرة . فقد رأينا أن أنسب وسيلة لعرضها هي أن نقسمها الى قسمين :-

١ - القسم الأول ، ويتناول مرحلة التحضير التي يقوم بها الكاتب وهذه المرحلة تتضمن الأساليب والطرق التي يقوم بها الكاتب . ليعيد بها نفسه منذ الانجاء الى الكتابة بوجه عام . حيث ان هذا الاعداد يكون مستولاً عن العادات والوسائل التي يستعين بها لتحقيق وتنفيذ عمله فيما بعد . سواء كان ذلك منعطفاً باقتناص الواردات كأسلوب عام للتفكير . أو بالتحضير لإنجاز عمل إبداعي وروائي عموماً .

كذلك تناولنا في هذا القسم ، موقف التحضير التي يمد بها الكاتب نفسه للدخول في جو الانجاز وسوف يدور الفصل التاسع حول هذا القسم .

٢ - أما القسم الثاني فهو متعلق بالتنفيذ ، أي تحقيق رؤيا الكاتب في عمل له بداية ونهاية مروراً بالأنشطة والاختيارات والأفكار وغير ذلك مما يعرض للكاتب خلال رحلة الانجاز .

وسوف يدور الفصل العاشر حول هذا القسم . هذا بالإضافة الى خاتمة .
نحاول فيها أن نحدد بعض النقاط الهامة التي أسفرت عنها نتائج هذا البحث أو التي قد تتطلب مزيداً من الفحص والدراسة .

الفصل التاسع

الاستعداد والتحضير

مقدمة :

نشير بالاستعداد في السياق الحالي الى الأساليب والوسائل الى استخدامها الكاتب او يلجأ اليها ، لبناء شخصيته الأدبية . بينما نشير بالتحضير الى المرحلة التي يعد الكاتب فيها نفسه بعمل روائي محدد أو لتعميق خبرة أو جانب قد يدخل في بناء إحدى رواياته .

وتشير نتائج الدراسة الحالية الى عدد من الأبعاد . يدور حولها نشاط الكاتب منذ ، بداية تكوينه الأدبي . وهذه المحاور يمكن تعديدها خلال بعدى الاستعداد والتحضير على النحو التالي :

أولا الاستعداد

ويتضمن هذا البعد الجوانب التالية :

- ١ - بداية التعلق بالأدب .
- ٢ - تكوين العادات المتعلقة بالكتابة .
- ٣ - توظيف واستغلال المكتبات .
- وغيرها على مناقشة هذه الجوانب .

١ — بداية التعليق بالأدب :

يشير الجدول رقم ٨ الى بعض النتائج التي تلتقي مع ماورد لدى عدد من الباحثين ، وهذه النتائج تتعلق بالفترة التي بدأ عندها الكاتب يتعلق بالأدب وقد أشار فريشمن في دراسته عن اينشتين ، الى ان هذا العالم لم تأتبه النتائج التي توصل إليها فجأة ، ولم تكن نتيجة لتفريغه لعدد محدد من الأيام ، بل ان الامر كان على خلاف ذلك ، فقد بدأ الاهتمام منذ مدة طويلة سابقة على وصوله الى هذه النتائج .

(Wertheimer, 1959, PP. 213 — 33)

جدول رقم (٨)

رقم	نص السؤال	نعم	لا	ك	مستوى الفعالة
٢	هل حاولت تسمية هذا الاهتمام ؟	٢٢	٢	١٥٠٤	٠١
٤	هل استمرت هذه الحالة بصفة متصلة لمدة طويلة ؟	٢٠	٤	٩٣٧	٠١
٥	هل كان هناك أويب معين تفضل على غيره ؟	١٦	٨	٢٠٤	٢
٦	هل فكرت يوماً أن تتبع نهضة ؟	١٥	٦	٣٠١٦	١
٧	هل كانت تعجبك بعض الملاحظات التي كنت تفرزها دون غيرها ؟	٢٢	١	١٧٣٩	٠١
٩	وهل كان يحدث ذلك بصفة منتظمة ؟	٢	١٤	٧٥٦	٠١
١٠	هل وجدت من يشجع اهتمامك الأدبية ؟	٩	٢	٣٧٢	١

هذه العلامة بجوار السؤال تشير الى ان التحليل يعتمد على اجابات المجموعة

(أ) فقط

ونكاد نلح احجاما بين الكتاب على أنهم بدأوا يهتمون بالأدب - وقد دأبوا على تنمية هذا الاهتمام - وسنمرؤ في تغذية اهتمامهم بصفة منتظمة ولمدة طويلة . على نحو ما تشير الى ذلك نتائج الأسئلة ٢ . ٤ . ٩ . كما نلاحظ أن الاهتمام لم يأخذ شكل القراءة المنتظمة أو ما شابه ذلك من مناقشات أو ندوات .. الخ بل امتد إلى شخصا أو عملا من الأمور البارزة في تكوين الكاتب .

والاهتمام ليس مجرد قراءة أو تقليد فحسب . بل ان محاولة الانتاج مما يدعم لدى المبدع الاتجاه منذ وقت مبكر إلى تكوين عادات على نحو ما تشير الى ذلك الأسئلة رقم ٤ ، ٦ ، ٣٥ ، مثلا وتكوين العادات وتنمية المهارات يمكن أن يكون هو الغرض الذي سينمو فيها بعد أو على نحو ما يذكر جيرالد باخمان Bachman من أن التدريب ذو أهمية كبيرة في الانجاز الابداعي . (Bachman, 1964)

وتلقى هذه النتائج مع نتائج سوييف حيث أشار الى ذلك في أكثر من موضع من دراسته ومن ذلك مثلا قوله :... الشاعر يلزمه اطار شعري . والقصاص يلزمه اطار اكسبه بكثرة الاطلاع في ميدان القصة . وكذلك بالنسبة للمصور يلزمه اطار حصل عليه بكثرة تذوق اللوحات . وبالمثل حال الموسيقى والمثال وسائر الفنون جميعا ... (سوييف . ١٩٧٠ . ص ١٧٥)

واجابات الأدباء نجيب محفوظ والسحار وأمين يوسف غراب وعبد الرحمن اشرفاوى وثروت أبازلة تؤكد كلها هذا المعنى . كما أنه قد وضع لنا أن هذه حال شخص فئديعين ، حيث وجدنا أن غير المبدعين لم تتأكد لديهم الحال بصفة حاسمة على نحو ما يظهر ذلك الجدول رقم ٩ .

جدول رقم ٩ .

رقم	نص السؤال	مجموعة الكتاب			مجموعة غير الكتاب		
		نعم	لا	كا	نعم	لا	كا
٤	هل استمرت هذه الحال بصفة منتظمة لمدة طويلة ؟	٢٠	٤	٩٣٧	٩	٦	٣٣٢
١٠	هل وجدت من يشجع اهتمامات الأدبية ؟	٩	٢	٣٧٢	٦	١١	٢٦٦
٣٥	وهل كانت الحكايات القديمة تظل عالقة بذهن نذبة طويلة ؟	٢٤	١	١٧٣٩	٤	١٠	٣٧٥

(١٠) قال عند مستوى ١٠٩ و (١٠) غير قال

والأسئلة تدور حول استمرار نسبة الاهتمام بصفة منتظمة لمدة طويلة ووجود من شجع الاهتمامات الأدبية لدى الكتاب ، كما أن الحكايات القديمة تظل عالقة مدة طويلة بذهن الكتاب بأكثر مما يحدث ذلك بالنسبة لغير الكتاب . وتدل هذه النتيجة على أحد أمرين أو هما معا : —

- ١ — أن ذاكرة الكاتب . اذا جاز لنا الاستنتاج . ربما كانت أقوى من ذاكرة غير الكاتب .
- ٢ — أن الكاتب ربما تعدد أن يظل محتفظا بهذا النوع من المعلومات لاماكان الاستفادة منه فيما بعد .

وتشير نتائج هذا الجدول كذلك الى أهمية التحيز الاجتماعي . حيث نلاحظ أن اجابات السؤال ١٠ تشير الى أن اجابات الادباء تختلف جوهريا عن اجابات غير الكتاب حيث نجد ٩ من الكتاب (مقابل ٢) يذكرون وجود من أهتم بهم . بينما يوجد ٦ فقط (في مقابل ١١) من غير الكتاب يذهب الى مثل هذا الرأي .

يذكر ثروت اباطة أن الاطار الثقافي الذي كان يحيط به كان مسئولاً الى حد كبير عن نسبة قدراته الأدبية . ويشير الادباء الشرقيون ونجيب محفوظ والحار الى وجود التحيز أو التحس من المحيطين بالشخص . مما ساعده على أن يظل مواصلاً الطريق دون معوقات ... وهناك غير هؤلاء كتاب آخرون يتفقون معهم في الرأي .

على أننا نود أن نشير إلى أن أهمية وجود الأطار الملائم والتحديد المناسب . لا يعنى أن من لم يجد تحفيذاً أو أطاراً لا يمكن أن يكون مبدعاً بل أن ذلك قد يعنى أن من لم يتوفر له أطار أو لم يجد تحفيذاً ستكون مهمته أصعب وجهده أكبر . وقد نجد من المفريات فى مجال آخر ما يدفعه إلى هجرة النشاط الإبداعي بمشكلاته ومصاعبه .

٢ تكوين العادات :

العادات التى يكونها الكاتب تعينه على تجاوز عديد من مشكلات الحياة والمعالجة الفنية . حيث يكون عند اكتسابه العادات الميسرة اقدار على الدخول والخروج فى سياق العمل دون مصاعب .

والعادات التى يكونها الكاتب يمكن أن تنقسم إلى ما يلى :-

١ - عادات تفكير وتحليل وإدراك .

٢ - عادات اداء وتنفيذ .

٣ - عادات حياة أو معيشة .

والجدول رقم ١٠ يشير إلى بعض هذه العادات

جدول رقم (١٠)

رقم	نص السؤال	نعم	لا	كـ	مصرى الدلالة
١	هل تفكرت يوماً أن تنهج نهج (الأدب المفضل) ؟	١٥	٦	٣٠٤٦	أ
٢	هل من عادات الخروج إلى الحلاء كتباً ؟	١٧	٧	٣٣٧٥	أ
٣	هل من عادات أن تلتصق إلى الحكايات ؟	٢٢	٢	١٨٠٠٥	أ
٤	هل أنت حزين حتى الآن على الاستماع إليها أو قراءتها ؟	١٨	٤	٧٠٦٨	أ
٥	هل كانت عقل خائفة بذهول فترة طويلة ؟	٢٢	١	١٧٠٣٩	أ
٦	هل مثل هذه المرافف (التي نشط فيها الأفتكار) هل تنصرف تماماً للتفكير فى مواضيع معينة ؟	١٨	٦	٥٠٥٨	أ

• إجابات المجموعة (أ)

فالكاتب يحاولون محاكاة النماذج ويخرجون الى الخلاء كثيرا ويسمعون الى الحكايات القديمة ، وهم يحرصون على الاستماع اليها . وتظل متعلقة بأذهانهم فترة طويلة . وحين يخرجون الى الخلاء ينصرفون الى التفكير في أمور معينة تقترب كثيرا من الموضوعات التي يعالجونها .

والكاتب حين يكون هذه العادات منذ الصغر . فهو يحاول الوصول الى ما يسميه أبراهام ماسلو Maslow حالة التوحد أو "التييز" وهي الحالة التي يصبح فيها الزاثر جزءا من شخصية المبدع وتصبح شخصية المبدع من التفرد والغير بما أكسبه من افكار وعادات بحيث يكون العائد ذا محتوى مفرد بالتالى . (Maslow, A., 1963) . وبحيث لا يضطر المبدع فى كل موقف ابداعى الى تكوين موضوعاته من الألف الى الياء . وحتى لا يكون منه مقاومة فى المجال تضطره الى تفريغ الذهن وتنشيت الانتباه فى أكثر من جانب وأكثر من اتجاه . والعادات التي يكونها الكاتب لا ترتبط فحسب بمادة الافكار التي يمكن أن يستخدموها فى المستقبل ، بل وتعلق كذلك بأسلوب توجيه الذهن لاصطياد الافكار وتثبيتها . وتناولها أو تناول اجزاء منها بحيث تصير هى الاخرى جزءا من البناء العقلي للكاتب .

ويذكر كينيث بيتل Bittel أن نوعية واستراتيجية الفن تأثر بما يرد على الفنان من داخله أو من خارجه سواء تم ذلك بصورة متعمدة أو بصورة تلقائية (Reittel, R., K., 1967)

والنتائج التي توصل اليها سويف فى دراسته لعملية الابداع فى الشعر تفصّل لنا علاقة الخبرات القديمة بالانتاج الابداعى ، حيث وجد على نحو ما سبق أن أوضحنا ، أن القصيدة الشعرية . غالبا ما تكون نتاج خبرة حديثة تلتقي مع خبره قديمة فثيران نفس الشاعر حيث يفيض بالقصيدة .

يقول الباحث : « كل الاجابات التي بين ايدينا تكشف عن أنه ما من قصيدة ابداعها الشاعر الا وكان لها ماضى فى نفسه . حتى القصائد التي أنتلط امرها على «رامى» والغضب «قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميها ، يسرى عليها هذا الرأى أيضا (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٧٩) -

ويستشهد الباحث برأى ستيفن سبنر الذي يقول : ... ذلك أن الذاكرة هي جذر العبقورية المبدعة . فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التي نسي (الهام) باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة .

(نفس المرجع ص ٢٨١)

ويذكر فرانك بارون Barron أن المبدعين يتميزون بأنهم ملاحظون جيدون . وأنهم حين يدعون بالاحفون مالا يلاحظه الآخرون . وأنهم يرون الأشياء مثلاً يراها الآخرون وفي نفس الوقت على غير النحو الذي يدركها الآخرون به (Barron, F., 1963)

ويذكر موريس شنين نقلاً عن هاري ليفي Harry Levy أن المبدعين في سبيل تحقيق حالة الاندماج يلجأون إلى وسائل متعددة . كل وسيلة منها تلائم شخصاً معيناً . وهي وأن كانت وسائل مختلفة ، إلا أنها تحقق لهم أيسر السبل . لكي يكونوا مبدعين ، ويستشهد على ذلك بعادات كل من شيلر Schiller وشيلر وروسو وديكارت وروسيني وموسيه وغيرهم

(Stein, m., 1961)

وهذه العادات على نحو ما سبق أن ذكرنا يمكن أن تكون عادات تفكير أو عادات تنفيذ أو عادات حياة . وفي جميع الحالات تكون مسخرة لخدمة فعل الإبداع .

وفي الدراما الحالية نجد المبدعين يحرصون على توفر أمور معينة يسير لهم عملية الكتابة .

والجدول رقم ١١ يوضح لنا جانباً من الصورة .

جدول رقم (١١)

رقم	نص السؤال	نم	ل	ك	مستوى الدلالة
١٧٦	هل هناك أمر معينة تحرص على توفرها أثناء جلسة الكتابة ؟	٢٠	٣	١١، ١٢	٢٠
١٧٨	هل تحرص على توفر ذلك في غير أوقات الكتابة أفصح في فترات الراحة أيضا ؟	٣	١٧	٨، ١٥	٢٠

وتتخصص هذه الأمور فيما يلي

- ١ قلم من نوع معين ١٠
- ٢ ورق معين ١٤
- ٣ حجره معينة ١١
- ٤ مكتب ومقعد بشكل معين ١٠
- ٥ النوافذ بصورة معينة ١١
- ٦ ارتداء الملابس على نحو معين ١٣

وهذه الأرقام لا ينبغي لنا مقارنتها بالعدد الكلي للكتاب . حيث أنهم في معظمهم يشيرون الى أنهم يحرصون على توفر جانب أو أكثر من هذه الجوانب . لا يهم بعد ذلك أن يختلف هذا الجانب من شخص الى آخر . حيث أن الأمر في النهاية يهدف الى استئناس الظواهر الخارجية . وتقديمها للمبدع بحيث يصير مسيطرا عليها موجهها لها الوجهة التي تحدد هدفه وتصل به الى مطلبه .

وفي هذا المقام علينا أن نتأقش نقطة مهمة وهي « هل اعتياد اساليب معينة يتعارض مع النتائج التي سبق أن توصل اليها باحثون آخرون » أو المبدع يتميز بأنه لا يسلط وفقا للتقاليد السائدة . ولا الأساليب المتعارف عليها . وتربيا على ذلك فهل يتعارض تكوين عادات سلوكية معينة مع كون الأديب لا يلتزم بالمألوف والمطروق من الأمور ؟

علينا هنا أن نفرق بين أمرين

١- عادات سائدة ومؤلفة لدى المجتمع .

٢- عادات وأساليب خاصة بالمبدع .

والعادات والأساليب الخاصة بالمبدع هي مقوس خاصة على نحو ما يرى فرانز كافكا من أن الكتابة هي أقرب ما تكون إلى السحر . حيث يقدم له بأشياء معينة يقول كافكا وكل ساحر^(١) له طقوس^(٢) الخاصة .. هايدان مثلا كان يؤلف موسيقاه مرتديا باروكة معينة . الكتابة هي بعد كل شيء نوع من التوسل والابتهال .

(Jenouch, 1953, P. 37)

ويمكن أن نجد لدى توفيق الحكيم ما يؤيد ما نذهب اليه في هذا الموضع حيث يقول : ... ثم هناك شيء آخر ... هو طبعي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع ، هربا من الوقوع في الابتذال ، وشغفا جنونيا بالخيز والاعراب ... أريد أن يكون هناك منطق خاص . يعنى فروضا خاصة لا تخضع للعالم من الآراء والمشاعر . ومن هذه المفروضات تولد نتائج خاصة ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى اسمه المنطق الخاص .

(توفيق الحكيم . ١٩٧٥ . ص ٣٣ ، ٣٤)

وتلتقى هذه النتيجة مع ما توصل اليه كل من جون دريفدال وريموند كاتل في دراستهما عن الشخصية والابداع لدى الفنانين والكتاب . من أن المبدعين أقل خضوعا لأحكام الجماعة ، وهم فى نفس الوقت يتميزون بقوة الشخصية والمخاطرة والاكتفاء الذاتي (Drevdahl, & Catell, 1958)

وهذه الصفات كلها تدل على نزعة قوية نحو التفرّد . واتجاه واضح نحو المنطق الخاص أو العادات الخاصة . مما يتيح للمبدع أكبر قدر من المرونة والكفاية . للنفاذ إلى هدفه من خلال سبله ووسائله هو . لا من خلال سبل الآخرين ووسائلهم .

٣- توظيف المكتسبات واستغلالها :

تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن المبدع لا يكفيه أن يكون ذا قدرة على الابداع أو حائرا لعدد معين من السمات . بل يحتاج كذلك لأن يكون صاحب أسلوب متميز و

(1) Magician

(2) Rites

توليف مكسباته وعاداته في إنتاج عمل معين يميز بالثفرد والطرفة والافتاع .
وفى تحليلنا لمسودات الكتاب لاحظنا لدى الكاتب أمين ديان فى روايته
المركة والغيف ، أنه يحتفظ بملفات يرجع عمر بعضها الى خمسة وعشرين عاما
تحتوى على العديد من المذكرات وقصاصات الصحف والمقتطفات الأدبية . بالإضافة
الى انطباعاته اليومية عن الأشخاص والاحداث ... الخ .

وقد ذكر هذا الكاتب للباحث أن توثيق هذه المواد يفيدّه فيما بعد عندما يجلس
لكتابة رواية . وفى الرواية التى لم ينته من جربها الثانى بعد (كان ذلك سنة ١٩٧١) .
استمد معظم مادتها من هذه الملفات .

نفس الامر . نلاحظه لدى توماس مان . فيما أوردناه فى تحليلنا لمضمون
اعترافاته : حيث يشير الى أن عصر فكرة قصته دكتور فاوستوس يرجع الى الوراء
قبل الجولوس لكتابتها بأكثر من أربعين عاما . حيث كان قد سجل بدايتها فى مذكراته
القدمية التى ترجع الى سنة ١٩٠٢ .

كذلك نلاحظ أن هنرى جيمس يذكر أن بدايات قصصه نجي من أفكار
جبروتية وحين يلتقطها ينس أنها مخفية . وأنها يمكن مع التو أن تنتج قصة معية
(James, H.. 1952)

ونائج الاستخبار التى يعرضها جدول رقم ١٢ تلى بعض الفصو على هذا
الجانب .

جدول رقم (١٢)

رقم	نص السؤال	نمر	لا	كا	مصدر الدلالة
٢٦	هل تحاول الالاف من مادة هذه الأفكار فيما تعالج من كتابات ؟	٢٠	١	١٥٤٢	١٠١
٣٢	هل تحاول الالاف منها (الاحلام) فيما تكتب ؟	١٦	٨	٥٥٨	١٠٥
٣٢	هل تحاول الالاف منها (الاحلام) فيما تكتب ؟	١١	١	٦٧٥	١٠١
١٢	وهل تفيد من هذه الأفكار أو الحوافر فيما تعالج من مواقف الكتابة ؟	٢٦	٢	١٥٠٤	١٠١
٥٤	هل حاولت الالاف من أعمال الآخرين ؟	٢٠	٤	٩٣٧	١٠١
٩٨	وهل كنت متصدا أن تبتذل مجهودك فى اتجاه أو أمر لتعيق هذه الأفكار ؟	١٦	٤	٦٠٥	١٠٥

٠ إجابات الموجبة (أ) فقط .

وبلغ رليم الأمتة William Alamshah على استعداد
 المبدع لاستقبال المعلومات واستغلالها حين يشير الى أن المبدع ينبغي عليه أن يكون
 منفتحاً لاستقبال الأفكار والقيم الجمالية والمثالية والاتجاهات وهو يشير الى أن هذه
 الخطوة كانت مثارة امام مفكرين كثيرين منذ زمن بعيد . ومنهم سقراط الذي أكد
 أهمية الافرار بالجهل من أجل الوصول الى المعرفة . والامر ليس مجرد انفتاح
 واستقبال . بل تخطيط الاستقبال حتى لا يصير الذهن فوضى بما يستقبله من
 مناقضات . أى أن الأمر مرهون كذلك بانتقاء وترشيح عملية الانفتاح الذهني .

(Alamshah, W., 1967)

وفي دراسة قام بها كل من ارنولد ميدو وسيلفى بارنس لتقييم أثر التدرب
 على حل المشكلات توصلوا الى عدد من النتائج عند مقارنة مجموعة تجريبية تلقت
 تدريباً معيناً بمجموعة ضابطة لم تلتق تدريباً مماثلاً وفيما يلي أهم هذه النتائج :

- ١ — أن كم الأفكار المتعلقة بحل المشكلات قد تفوق لدى المجموعة التجريبية .
- ٢ — أن كيف الأفكار قد تفوق على نفس النحو .
- ٣ — أن المجموعة التجريبية تفوقت درجاتها على اختبار بغير التثيد أو
 السيطرة^(١)

(Meadow, A. & Parnes, S., 1959)

وبذكر الكاتب توماس وولف أنه يتمتع بذاكرة ذات قدرة خاصة يستطيع بها
 أن يميز الانطباعات . وذات حامية بارزة في تخزين واستخدام الاصوات والالوان
 والأشكال . كما أنها تسهل الأمور بصورة حية ومجسة

ولعلنا نلمح في هذا الموضع أهمية التمتع بقدرات اساسية وصفات لازمة
 لاستقبال الأفكار واستغلالها . كما أن الاستفادة من هذه الأفكار كماً وكيفياً على نحو ما
 ورد لدى بارنس والأمتة أمر مهم في تقل الأمر من حيز التلقى العابر الى مجال التحقيق
 والتفكير .

(1) Dominance

ويذكر ليجب محفوظ أن فكرة رواية ميرامار قد تكونت لمدة قبل البدء في كتابتها بحوالي عشر سنوات . كما يشير كل من عبد الرحمن الشرقاوي وسعد مكاوي ويوسف ادريس ونوال السعداوي وغير هؤلاء الى الأهمية الخاصة لاستغلال المكتسبات النقدية وتوجيهها خدمة عمل دوائي . وربما كانت فكرة الاطار التي اشار اليها كل من الدكتور سوييف وكورت كوهنكا تعيد في نفس هذا الجانب . هذا بالإضافة الى أهمية عامل مواصلة الاتجاه . كما سوف تفصل فيه القول فيما بعد . ونكتفي في هذا الموضع بالإشارة الى الأمور التالية لتصبح أهمية وجود اطار ذي حدود معينة وخط أو اتجاه تلتم من حوله الحيزات ويكون الاطار بحدوده بمثابة المنارة أو الشاطئ بالنسبة للقبة

- ١ - أن الاطار والاتجاه يمنحان الكاتب احساسا بالاتجاه الى هدف .
 - ٢ - انها تجميعاته من التشتت والضياع .
 - ٣ - أنها يحددان له النيات التي يستعين بها في تغذية مضامينه .
 - ٤ - أنها المرآة التي يرى فيها أو من خلالها صورة ما يفعل دون تزييف . أو مما الأرضية الصلبة التي يتخبر عليها من آن لآخر صدق احاسه وقناه تفكيره .
- وعملية الاستقبال هي جزء مهم في مسار عملية الابداع التي تعتمد على لاستكشاف والانتقاء . وهذا ما أشار اليه برلين D.E. Berlyne في مجال الحديث عن السلوك الجمالي والسلوك الاستكشافي حيث توصل الى ان قوة واتجاه لسلوك الاستكشافي^(١) تعتمد بشكل واضح على مجموعة من الخصائص التنبئية . يمكن أن نسميها خصائص تصنيفية . من حيث أنها تعتمد على مقارنات منظمة للمعلومات القادمة من قطاعات مختلفة من المجال أو المجالات التنبئية والتي تمتد الى الماضي والحاضر . (Berlyne, D.E, 1962)

واذا كنا قد توصلنا الى هذه النتائج التي تخص جانب الاستعداد في عملية الابداع . فبني على أن نلقي نظرة الى اليراء لئلا نرى الى أي مدى تلتق مع نتائج دراسة سوييف عن عملية الابداع في الشعر .

في هذا المجال لاحظنا أن الباحث ركز على جانبين أساسيين في عملية الابداع

ما :

(١) Exploratory

١ — الاطار هو الجو المحيط بالمبدع والذي يتعاقد من أجل الدخول والبقاء فيه . ولقد لاحظنا أن نتائج الدراسة الحالية تؤكد أهمية هذا المحور على نحو ما سبق أن رأينا .

وعلى نحو ما سوف يتضح بصورة أكثر تفصيلا فيما بعد .

٢ — المحور الثاني هو محور محاولة الوصول الى ما أسماه شولته بـعالة النحن بدلا من حالة أنا والآخريين .

ولقد لاحظنا أيضا أن النتائج في الدراسة الحالية تشير بشكل واضح الى أهمية تنجيد الاجنماعي . والاحتضان الشافي . فهما مسئولان مسئولية مباشرة عن استمرار المبدع وتقديمه وهو نفس ما أكدته موريس شتين (Stein. 1953)

بالإضافة الى ذلك لاحظنا أن الاستعداد والصفات الشخصية تلعب دورا كبيرا في استقبال واستغلال المواد . كما أن المحافظة على الاتجاه محور هام في تكوين المبدع وفي عملية الابداع .

على أننا اذا كنا قد ركزنا بشكل واضح على أهمية الاستعداد وتكوين العادات فذلك لما يملئه من أهمية في شكل ومضمون الابداعات التي تلقاها من المبدع قبا بعد وتبرز أهميتها بشكل أوضح عندما نصل الى دراسة الجانب الآخر من الاستعداد . وهو التحضير أو الاستعداد لمثل عدد يستعد المبدع للقيام به . وهو موضوع الجزء التالي من هذا الفصل .

ثانيا : التحضير

مقدمة :

من النادر أن نجد مبدعا واحدا يخلص الى قلمه وورقه دون أن تكون لديه فكرة عن الموضوع الذي يريد معالجته . وأن وجد استثناء هذه القاعدة . فإن ذلك يظل مجرد استثناء لا يرق لأن يصير مبدأ أو قاعدة عامة .

ومها يمكن من أمر فإن استجابات الأدباء يمكن أن تعدنا بمؤشرات معقولة . نرى من خلالها أن كانوا يعتمدون على التكوين الفوري لما يدعون . أم أنهم يسلكون سبل التنسبة الخادعة لأفكارهم وابداعاتهم . أم أن الأمر ينتمي الى كلتا الجبهتين .

ولقد أوردنا فيما سلف بعض آراء هنري جيسس وتوماس مان وتوماس وولف
ونجيب محفوظ ، وغيرهم ، عن التاريخ السابق للأفكار التي ضمنوها رواياتهم .
وبهذا في هذا المقام تبين طبيعة هذه المرحلة دون أن نكتفى بالبرهة على وجودها .
ولقد سبق أن حدد باحثون آخرون المراحل الأساسية التي تنقسم إليها عملية
الابداع . ومن ذلك ما ورد لدى هلمهولتر ويوانكاريه من وجود ثلاث أو أربع
مراحل لعملية الابداع هي :

١ - الاستعداد ٢ - الاختيار ٣ - الاشراف ٤ - التنفيذ والتحقيق ، وقد تابعها آخرون
في تقسيم العملية إلى عدد من المراحل منهم جراهام والاس وباتريك ، وجون ديوى
الذى يشير إلى أن المراحل تصل إلى خمس خطوات وموريس شتاين الذى يكتفى
بثلاث مراحل هي :

- ١ - تكوين الفروض .
- ٢ - اختبار الفروض .
- ٣ - توصيل الناتج إلى الآخرين

أما كرنشفيلد فهو يرى أن مسألة تعدد العملية بمراحل أو خطوات ليس بلدى
قيمة كبيرة والأهم من ذلك هو التحليل الوظيفى لديناميات العملية وهو يشير الى عدد
من الأمور يعلنى عليها أهمية خاصة وهى :

١ - أن عملية الابداع ليست سرا مطلقا بل شأنها شأن أى عملية نفسية قابلة لأن
تخضع للفحص والدراسة .

٢ - أن العملية تلخص لموقف معقد من العمليات المعرفية والدافعية .

٣ - أن عملية الابداع توجد لدى كل شخص وليست قاصرة على نهر بعينهم ،
وحيث أن هناك فروقا فردية بين الاشخاص فى القدرات والسمات وغير ذلك من
متغيرات ، فوجودها يخضع لنفس هذه الخاصية ، وهى فروق قد لا يحدى معها
التدريب ، وهى كذلك تؤثر فى العمليات المختلفة ، فالعملية التي تتطلب
دقائق غير تلك التي تتطلب مدى زمتيا أوسع .

ويعلق كرنشفيلد على تقسيم العملية الى عدد من المراحل بأن هذه التقسيمات
يجب أن لا تؤخذ على نحو جدى ، والحقيقة أنه على الرغم من امكانية تمييز عدد من

المراحل الكبرى فإن التحديد القاطع لأى منها أمر صعب ، وغالبا لا تحدث وفقا لهذا التابع المحدد .

ويرى كرتشفيلد أنه بدلا من وصف العملية على هذا النحو - فنحن محتاجون الى التحليل الوظيفي^(١) للعملية من حيث الوقوف على ما يتم خلافا من انفعالات نفسية وعمليات ذهنية ، وما هي القنوات التى تعمل تيار العملية ؟

(Crutchfield, 1961)

ووفقا للتصور الذى اقترحه كرتشفيلد فأنتا بدورنا نتصور أن مجرد الوقوف عند دراسة مراحل العملية لن يمدينا كثيرا ، وعلى هذا وعلى نحو ما سبق أن قدمنا ، سنقف عند جانبين مهمين فى العملية هما : جانب التحضير لعمل عدد من ناحية ، وجانب التنفيذ والتوصيل من ناحية أخرى . وسوف نلاحظ أن مراحل العملية على نحو ما أوضح برانكاريه واللاس وغيرهما يمكن أن توجد كلها فى مستوى واحد من مستويات الاداء الابداعى . كما قد يوجد بعضها فحسب فى مستوى آخر .

أما مرحلة التحضير فهى المرحلة السابقة على بدء الانصراف الكامل والانشغال التام بالاداء الابداعى ، ونحن من جانبنا نود أن نسجل من البداية أن هذا التقسيم هو لتيسير الدراسة فحسب . حيث أن التحضير يمكن أن يتم خلال التنفيذ . وأن بعض الأداءات التى تنتمى الى مرحلة التنفيذ يمكن أن تتم كذلك عندما يكون المبدع منشغلا بالتحضير لعمله .

وبنفس التحديد الذى يهدف الى تيسير الدراسة سنحاول تناول عدد من المحاور الداخلة التى تتضمنها مرحلة التنفيذ . ونود أن نقرر من البداية امكانية وجود محاور جانبية أخرى . ولكننا سنحاول التركيز على تلك المحاور على اعتبار أن حدود الدراسة الحالية قد لا تحتل مزيدا من التفصيل .

والمحاور التى نقدمها كمكونات لجانب التحضير هى :

- ١ - جمع وتنسبة البيانات وتسجيل المذكرات .
- ٢ - مراصلة الانجاء اعتمادا على الذاكرة والادراك والتحليل وبعض الوظائف النفسية الأخرى .

- ٣ - الاختبار والمراجعة المستمرة لما يتجمع من بيانات .
٤ - الاختبار .

وسنحاول فيما يلي أن نتعالج كل محور من هذه المحاور دون أن نهمل الإشارة الى باقي المحاور كلها كانت الفرصة مهيأة لذلك .

١ جمع وتنمية البيانات وتسجيل المذاكرات :

وجهنا عددا من الأسئلة في سياق الاختبار الذي أعدناه لدراسة العملية الى الكتائب . ويعرض الجدول رقم ١٣ الاجابات التي قد تلقى لنا بعض الضوء على هذا الجانب .

جدول رقم (١٣)

رقم	نص السؤال	نم	لا	نعم	مستوى الدلائل
٧٦	هل توقفت عددا (فكره) الأولى : روايته (علفا جديك ؟	١٦	٠٤	٩٢	٩٠
٧٧	هل خطر لك حين حادثك أنها تصنع مبرعا للمعالجة في رواية ؟	٢٤	٠٩	١٧	٩١
٨١	هل كانت الفكرة ترادفك خلال هذه الفترة منقضى قبل معاشتها ؟	٢٠	٠٤	٩٦	٩١
٨٢	وهل كنت تحاول استمالة من ذهلك ؟	٠٦	٢٠	٧٤	٩١
٨٤	هل تذكر أن تطورا مدينا حدث لفهم الفكرة قبل معالجتها ؟	٢٠	٠٤	٩٦	٩١
٩٣	هل كانت هناك بعض الأنشطة جرحست على القيام بها في الفترة التي شئت البدء في كتابة الرواية الأخيرة ؟	١٩	٠٤	٧٦	٩١
٩٦	هل كنت تلاحظ أن الأفكار تأتي ترادفك أو تفوقها بصفة عارضة علاوة بالفكرة الأولى لرواية ؟	١٦	٠٧	٧٦	٩١
٩٨	وهل كنت تحاول متصدا أن تفعل مبهدا في البناء أو أنتم لتصبح هذه الأفكار ؟	١٦	٠٤	٩٢	٩٠

وتعليقنا على هذه النتائج أن جمع البيانات ليس مسألة سلبية تنم بمجرد استرخاء الكاتب واستقباله لخفاظه ، بل هي عملية إيجابية ذات فترات متصلة . وقد تتخللها فترات من الانشغال بموضوعات أخرى ، ولكنها تظل حية نشطة . كما تظل اهتمامات الكاتب من حولها مستمرة .

وفي السؤال ٨٠ يذكر أمين يوسف غراب أن الفترة السابقة . والتي تفصل بين مجيئ الفكرة الأساسية للرواية وبداية معالجتها . كانت بالنسبة لروايته الأخيرة أربع سنوات ، وهو يقول في هذا المجال « مثلت الفكرة تلح علي دون أن أتفرغ تماماً لها ، الى أن طرأت علي ذات يوم فكرة لقصة قصيرة . فإذا أنا استرسل فيها . وإذا أنا لاحظ أنها تدور حول نفس الفكرة التي ظلت في نفسي أربع سنوات ، وكان من نتيجتها هذه الرواية التي اكتمل الآن .. » .

ويذكر عبد الرحمن الشرقاوي عن رواية (الفلاح) أن فكرتها بدأت لديه قبل كتابتها بحوالى ست سنوات ، ويذكر عن الظروف التي برزت الفكرة من خلالها أنها « كانت مشاهدة ما يدور في قريتي وقرى أخرى مجاورة لي فيها صلات قرابة سنة ١٩٩١ . ثم عاودتني الفكرة سنة ١٩٩٥ . اثر حادث اضطرار ادارى للفلاحين ، وقع عليهم من الجهات المكلفة بمحايثهم » (السؤال ٧١) .

ويذكر سعد سكاوي عن رواية (الساترون نبأما) « أن فكرتها جاءت أثناء قراءتي عن فترة من تاريخ مصر (وطنتا) تفتتني . هي فترة سقوط الدولة الأيوبية الى قيام حكم المماليك في مصر » (سؤال ٧٠) ، ويقول واصفا الظروف التي برزت من خلالها « كانت بداية الفكرة هكذا : عمل أدبي يصور واقع شعب مصر في ظل حكم لم يصفه المؤرخون بغير الظلم » (سؤال ٧١) .

ويذكر يوسف السباعي عن رواية « ابتسامة علي شغبه » أن فكرتها نبتت من معركة الكرامة في الأردن . وهو يذكر أن وقتاً معيناً قد مر قبل أن يكتب ملخصاً للقصة . ثم مرت عدة أشهر أخرى قبل أن يبدأ في كتابة الرواية . وهو يذكر أيضاً أن الفكرة كانت تراوده أثناء هذه المدة . وأنه كان يستمتع بمعايشتها ، كما يشير الى أن الفكرة تطورت خلال فترة ما قبل الكتابة (الاسئلة من ٦٧ الى ٨٠) .

أما نجيب محفوظ فيذكر عن قصة ميرامار أن بدايتها كانت فى الاسكندرية أثناء زيارته لبعض الأصدقاء . وقد أعجب بشخصية خادمة تعمل لديهم . وهى التى ظهرت فى الرواية بأسم زهرة . بطله الرواية . وبعد عدد من السنوات جلس ليكتب القصة بعد أن تطورت الفكرة إلى ماصارت إليه (الاسئلة من ٦٧ - ٨٠) .

ولا يتبع الخيال للذكر كما ماورد على التلة الكتاب ، ينحصر بداية وتطور الفكرة والأنشطة التى كان الكتاب يقومون بها . وأن كنا نود أن نشير إلى أنهم فى معظمهم يتفقون على أن الفكرة تبدأ صغيرة ثم تتطور . وبدأ الكاتب بعد فترة طويلة تيا فى الجلسات لمعالجتها فى رواية . وهو فى كل هذه الأثناء يعيش مع فكرته . ينميا ويدعمها إلى حين التنفيذ .

وقد ورد مايشبه ذلك لدى كل من توماس مان وتوماس وولف . حيث يذكر الأخير مثلا أن الفكرة الرئيسة للرواية لم تتغير من البداية . هذه الفكرة المركزية كانت هى البحث الأعظم فى الحياة ... ومنذ أن استقرت الفكرة . وتم تحديدها بتركيز امصاصى بدأ دور البلورة يأخذ مكانه . وهو دور استمر على مدى عامين ونصف لأن فكرة الكتاب الرئيسة كانت قد وضحت . وأصبح الأمر الأهم هو الوصول إلى النهاية . ويعلق توماس وولف على الأهمية الخاصة لبداية تمييز الطريق فيقول : التعرف على بداية الطريق أمر هام . حقيقة أن السياق لم يفتح وأن اللغة لم توجد . وأن اللسان لم يستقم . ولكن الذى كنت أعيه هو أننى عرفت الطريق . بدأت من البداية . وأعتقد أن كل انسان عليه أن يكتس هذا الطريق بنفسه ولنفسه كما فعلت ...

(Wolfe. T., 1952)

وربما كانت هذه القطعة مدخلا ملائما لحدیثنا عن جانب هام من جوانب عملية الابداع خلال مرحلة التحضير . ذلك هو مواصلة الاتجاه .

٢ - مواصلة الاتجاه :

لاحظنا فيما سبق أن قدمناه فى الباب الأول أن مواصلة الاتجاه ليست مجرد سمة يعملها الفرد ويسرخی . بل هى فعل وأداء . وعلى المبدع أن يقوم بمجهود متواصل يعتمق به خبراته . وينسج من خلاله مكسباته . ويلتصم الأسباب لربط الأجزاء المتفرقة . حول محور يتسم بقدر معقول من المرونة .

والجدول رقم ١٤ يعرض لإجابات الكتاب على عدد من الاسئلة التى دارت حول هذا الجانب .

جدول رقم (١٤)

رقم	نص السؤال	نم	٧	٦	مسوى القدرة
٧٩	هل انقضى وقت معين قبل أن تقوم بمعالجة (الفكرة الأولى للرواية) في قصة ؟	٢٠	٣	١١,٢	٢٠٩
٨١	هل كانت الفكرة تراودك خلال هذا الوقت ؟	٢٠	٤	٩,٣٧	٢٠١
٨٢	وهل كنت تحاول استعادتها من ذاقتك ؟	٢	٢٠	١٣,١٢	٢٠٦
٨٣	أم كنت تستعجل بمعالجتها ؟	٢٢	١	١٧,٣٨	٢٠٦
٩٦	هل كنت تلاحظ أن الأفكار التي تراودك أو تقرأها بعفة عارضة علامة بالفكرة الأولى للرواية ؟	٩	٢	٣,٢	١٠٩
١٢٥	في فترات الفراغ التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتلك أفكار متعلقة بموضوع القصة ؟	٢٢	١	١٧,٣٨	٢٠١
١٣٦	وإن وجدت فهل تفرس على الأداة منها فيما تعالج ؟	٢٣	١	١٨,٣٦	٢٠١
١٥٧	هل تستمر في الكتابة في حالة الملل ؟	٢٠	٢	١٣,١٢	٢٠١
٢٨٩	هل تترك الأمر وتستريح لفترة معينة (إذا وجدت صعوبة في إيجاد حل) ؟	١٦	٢	٩,٣٩	٢٠١
٢٩٢	هل يجربك (الحل) أسوأ من سبر جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٦,٠٤	٢٠١

والجدول الذي بين أيدينا يوضح أن الفكرة الأساسية للقصة لا تغيب عن ذهن المؤلف . وهو لا يستعدها أو يهرب منها . بل هو في الواقع يبذل مجهودا متواصلا لتسيتها وترسيخ جوانبها .

وفي تحليلنا لمضمون اعترافات الكاتب الروائي توماس مان لا حقا أن هذا البعد كان واضحا تماما على مدى أكثر من أربعين عاما . هي عمر قصة دكتور فاوستوس في ذاكرته واهتمامه . وهو في عدد من المواضع يذكر أن قصة دكتور فاوستوس لم تكن تبعد عنه . بل كانت شغله الشاغل . في البيت والشارع ومع معارفه وأصدقائه . حتى وهو يطريح فراش المرض . كانت . كما يذكر . بالنسبة له كالحرج المصنوع . (Thomas Mann, 1962)

وقد تمت في السنوات الأخيرة دراسة عامل مواصلة الاتجاه أو المحافظة على الاتجاه^(١) عبر عدد من البحوث هي بحث صفوت فرج وبحث صليو العلا وبحث ناهد رمزي . ولا تزال الاهتمام به موصولا ، امتدادا للقرص الذي وضعه الدكتور سويف حول طبيعة هذا العامل منذ سنة ١٩٥٩ (١٩٧٠ - ص ٣٥١ ، صليو الملا ١٩٧١ - صفوت فرج - ١٩٧١ - ناهد رمزي - ١٩٧٢) (Soucif & Farag 1971)

ويذكر صفوت فرج في تفسيره لجانب من جوانب هذا العامل أنه « بكل خصائصه وارتباطاته مع القدرات الابداعية الأخرى هو عامل ابداعي واضح ... وهو في الحقيقة من القدرات الابداعية الأساسية . والتي تساهم في تشكيل بعض الوظائف العقلية العليا التي يطلق عليها اسم قدرات التفكير الابداعي » .

(صفوت فرج - ١٩٧١ - ص ٢٧١ - ٢٧٢)

على أن ما يشغلنا في هذا الوضع ، وسوف نعود فيما بعد للحديث عن الاتجاه أثناء التنفيذ ، ما يشغلنا هنا هو مواصلة الجهد والاحتفاظ بالاتجاه على مدى فترات التحضير . ففى تقديرنا أنه لولا تمنع المبدع بهذه المقدرة ، لتعذر عليه تنمية أفكاره واستحان صلاحيتها من موقف الموقف .

ونستطيع أن نفترض أن لهذا الجهد عددا من الزوايا أو الجوانب التي تساهم فى تنظيمه وفاعليته . ذلك أن الذاكرة التوية والادراك النفاذ ، والخيال الخصب بالإضافة الى قدر محمول من التحمس والتعلق ، على نحو ما يعرض لنا الجدول السابق ، تعد مسئلة الى حد بعيد عن وجود هذا الجهد وفاعليته .

وربما كانت الدافعية المدعمة بوضوح ذهنى كامل . وتقدير للمنتجات والنتائج . مما يكشف لنا عن أهمية الناحية المزاجية فى المواصلة والانجارية . وهذا ما تكشف عنه النتائج التي عرضنا لها فيما سبق من جداول .

وبشير فيناك في معرض حديثه عن كيفية الوصول الى نتيجة من خلال عمل محدد بقوله :

« أن الدافع لحل مشكلة يصاحبه جهد للوصول الى الهدف . وهذا الجهد قد يكون فى ثلاثة اتجاهات :

- ١ - عقل .
- ٢ - رمزي .
- ٣ - أو عمليات على هيئة استبطانات لاستدعاء خبراتنا الماضية وربط أجزاء الموقف الى بعضها ..

وهو يشير الى وجود ثلاث خطوات تعدد الطريق الى النتيجة

- ١ - تحديد المشكلة .
- ٢ - العمل في سبيل الحل .
- ٣ - الحل . (Vincke, 1952, p. 161) .

فالجهد المدفوع للعمل من أجل الوصول الى تحقيق الهدف ؛ بما كان العامل
الفاعل في مواصلة الاتجاه .

وهذا ما يعبر عنه كتاب الرواية بقولهم أنهم يستمتعون بمعايشة الفكرة .
ولا يستمتعونها من خيالهم . حتى حيناً يكونون في غير موقف التثنية الفعلي لعمل
ابداً . وهذا تفرياً هو نفس ما أشار اليه توماس وولف في معرض حديثه عن
تأليف رواية ، حيث يرى أنه كان من الضروري بالنسبة له . اذ شرع في كتابة
الرواية . التعرف على مئات الرجال والنساء في نيويورك وفهم حياتهم . كيف
يمشون ؟ وما هي طياتهم ؟ كيف يتعامل ويتحدث سبعة ملايين من البشر في شوارع
تلك المدينة ؟ كما أنه يشير الى أن وقتاً طويلاً قد مر قبل أن يصل الى تحقيق هذا الهدف .
على أن الجهد المبذول على مدى فترات التحضير . لابد له أن يكون جهداً
مرشداً خاضعاً للمراجعة والمراجعة من حين لآخر وهنا يعمى دور التقييم .

٣ اختيار وتقييم المادة المتجمعة ومراجعتها :

ربما كانت المراجعة والاختيار من الأمور المقروء منها بالنسبة لأى عمل .
ولكن ربما كانت الدلالة النفسية لهذا الاجراء لدى كتاب الرواية ذات جدوى في
دراسة عملية الإبداع .

يذكر توماس مان في أكثر من موضع من تأريخه لتأليف رواية دكتور فاستوس
أنه كان يناقش أفكاره مع المحيطين به . ممن يتوسم أن لديهم الرؤى والدراية . حتى
وان كانوا من غير المتخصصين في الأدب ومنهم على سبيل المثال المشمل شارلي شابلن .

وقد ضمت الاختبار الذى أعدناه للدراسة العملية عددا من الأسئلة تدور حول هذا الجانب نعرض لها فى الجدول رقم ١٥ .

جدول رقم (١٥)

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مسمى الدلالة
٤٠	و مثل هذه المواقف (التي تنشط فيها الأفكار) هل تعرف تماما للتفكير في مواضيع معينة ؟	١٨	٦	٤٠	١٠٥
٤٢	وهل تفيد من هذه الأفكار أو الخبرات فيها تعالج من مواقف الكتابة ؟	٢٢	٢	١٥	١٠١
٤٣	وهل كنت تهم تأوا- الآخرين فيها شكيب ؟	١٨	٦	٥	١٠٥
٤٦	وهل استمرت تلك الحال (الفسيفساء بالنقد) عندك حتى الآن ؟	١٦	٥	٤٧	١٠٥

هذا وتوجد أسئلة أخرى ذات نهايات مفتوحة لا تندرج الإجابة فيها تحت نفي نعم ولا فقط من ذلك السؤال ٦٥ الذى يدلنا على الكيفية التي يتصرف بها المبدع عندما يوجه النقد لعمله على النحو التالي :

(أ) اهتم به ١١ .

(ب) أناقشه واستفيد منه ٦ أدفع عن العمل ٢ .

والسؤال ٦٣ يوضح لنا أن تقديم المادة إلى الآخرين هو للنقد والتقييم أو طلب الموافقة ، ولكن الذين يذكرون أنهم يطلبون النقد والتقييم بلغ عددهم ١٨ ، بينما الذين يطلبون مجرد الموافقة على ما يقدمون كانوا واحدا فقط .

واختبار المادة المتجمعة لدى الكتاب على بحث خارجي هي عمل من الأعمال التي يحرص الكتاب على القيام بها ، وتبرز أهمية هذه الخطوة حين نقارن هلاوس الفصامين بانجازات المبدعين . وقد تأكد وجود فروق دالة بين هؤلاء وأولئك على نحو ما ورد في دراسة صفوت فرج والدكتور سويف . فقد لاحظنا أن من أهم ما يميز المبدع عن الفصامي المحافظة على الانجاء . وعلى نحو ما سبق أن أوضحنا فإن جرها كبيرا من طبيعة هذا العامل تكن في التخطيط والمراجعة .

وقد أشار الى نفس المعنى تقريباً وستكوت (Westcott, M., 1963) عندما قارن في بحث نظري بين الابداع والفصام .

هذا بالإضافة لما لاحظناه لدى توماس مان من اختيار مادته من أن الآخر على
محركات متعددة . كما نلاحظ أن د . هـ . لورنس
D.H. Lawrence قام بسبب المراجعة وإعادة

التقييم بكتابة إحدى رواياته ٩ مرات

(Lawrence, D.H., 1963, ed: H. Moore)

وعندما قمنا بتحليل الملاحظات لاحظنا أن الكاتب أمين ريان كان في كل
إعادة أو صياغة جديدة للفصل السادس عشر من روايته الضيف بضيف جديدا .
وبسؤاله عن السبب أجاب بأنها قراءاته وخبراته اليومية . ونتائج استشارات الأصدقاء
والمختصين . وكذا احتياجات العمل . كل ذلك كان يعمل عمله في الحذف
والإضافة .

(من استبار تم مع الكاتب بتاريخ ١٦/١١/١٩٧٠) .

وليس يقلل من أهمية هذه الإضافات والمراجعات بالية لمرحلة التحضير أنها
كانت تتم لدى أمين ريان وتوماس مان . ولورنس أثناء التنفيذ . فلقد أوضحنا ولازنا
تؤكد على أن عملية الابداع أبعد ما تكون عن المراحل المفصلة . أنها عملية مستمرة
ومتداخلة . ومانتقم به من تقسيمات إلى مراحل أو فترات هو مجرد تقسيم إجرائي لتبسيط
المعالجة والدراسة .

وربما أنضحت لنا أهمية هذا الجانب من جوانب مرحلة التحضير إذا فحصنا
لغة الملاحظات الأولى للكاتب وهي تقع في مرحلة التحضير .

كانت اللغة بريقة . ذات اشارات غامضة أحيانا . وأبيات شعرية غير متعلقة
عصويا بالسياق . وأسهم في اتجاهات مختلفة . وفي مرحلة تالية نلاحظ بعض
الاستقرار للجمل والكلمات التي كانت متعثرة . بحيث أصبحت تؤلف فيها بينها معنى
يمكن أن يفهمه أى شخص آخر في غياب كاتب المسودة . وإن كانت مازالت تتميز
بعدم الانتماء حول محور محدد واحد . فالحوار كثيرة . ويمكن أن يقود أى محور منها إلى
اتجاه معين ... ولكن في مرحلة تالية (وثالثة) نلاحظ أن الحوار الضفري بدأت
بدورها تلتهم حول محور كبير . أصبح هو العمود الفقري الذى تنمو من حوله باقي
الحوار .

(ملاحظات راوبى المركة . والضيف لأمين ريان . وملاحظات راوبى الحداد

بـ خيار عزبة المنسى لمحمد يوسف القعيد)

وما يفعله هذان الكاتبان . أمين ديان ويوسف القعيد . يفعله غيرهما سواء على الورق أو في الفن . ومن هؤلاء توماس مان . ولورنس في الرواية مثلاً . ويكاسو في التصوير . مثلاً آخر

ويذكر فريدرك بارتل (F. Bartlett) أن الفنان شأنه شأن المبدعين الآخرين . يبدأ من عناصر يعانجها في الحدود التي يعتبرها «كلاً»^(١١) . حيث يبدأ بعد ذلك الفجوات . وهذه العناصر تتكون من الأشياء والأدراكات التي يراها ويسمعا . والتكرينات التي يصنعها من هذه العناصر . وهو لا يستطيع أن يبدأ تفكيره الفنى ما لم يكن أتم بناء شيء ما من هذه العناصر . كما أنه لا يستطيع أن يأخذ الأشياء والأمور على نحو ما يأخذها به باقي البشر .

وبتشهد بارتل بما تذكره ابنة روديارد كبلنج التي تقول أنها كانت تلاحظ على منضدة والدها الكثير من القصص الناقصة . والأفكار والمقطعات . جمعها خلال أعوام . وكانت هذه هي المشروعات التي يعمل بين حين وحين فيها لكي يكملها

(Bartlett, F. 1958, P. 188)

ولعله من الضروري في هذا الموضع أن نعيد التأكيد على أنه هذه العناصر والمقطعات والأفكار غير المنتهية أو غير المتألفة . تكون في الواقع محكومة بالماز يتنظمها حول المحاور الصغرى . ثم يقوى الإطار شيئاً فشيئاً يتقدم الصلابة في العناصر . ومواصلة الانجذاب . أي أن الأمر يكون في حالة تفاعل بين الإطار وبين الأفكار . هذا يدعم تلك وتقوم الأفكار بدورها في تمكين الإطار من التماسك والانتظام . وهذا ما أشار إليه د . سويت في أكثر من دراسة . وما تقتضيه منه الإشارة التالية كمؤشر لأهمية هذا المفهوم ، الذي ليس فحسب عامل تنظيم بل هو . فيا تصور . عامل توجيه وتنفيذ على نحو ما سوف نلاحظ فيما بعد . يشير الدكتور سويت في دراسة له عن الأسس النفسية للتذوق الفنى إلى أن «... الوثيقة الأساسة للإطر التي تحملها في نفوسنا هي تسمية السبل أمامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نعيش فيها ...» (وقد) أوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف أن إدراكنا لعضوية الشخص في جماعة معينة يحلنا «نشهد» في شخصيته صفات لم نكن نشهدا ونحن نتعامل معه على أنه ينتمي إلى جماعة أخرى ... والنتيجة التي

نستطيع أن نخرج بها من هذه الدراسات جميعاً أن مفهوم الاطار لابد منه لتصور جانب التنظيم في أى مظهر من مظاهر سلوكنا ، وأن الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي نحمل عليها نوع سلوكنا نحوها .

(سوف ١٩٦١)

بهذا نكون قد وصلنا الى أن المعلومات والعناصر المطلوبة قد تجسدت وانتظمت في اطار . فإذا فعل الكاتب ؟ هل يعمل على الفور في التنفيذ دون توقف . أم أن الأمر يتطلب توقفاً وانصرافاً ؟ . وإذا كان الأمر على هذا النحو فما هي خصائص هذه المرحلة ؟

وبما أمكن لنا أن تلقى ضوءاً أكثر على هذا الجانب إذا اقتربنا خطوة أكبر مما أطلق عليه الباحثون اسم مرحلة الاختيار ^(١) .

٤ الاختيار :

بالرغم من أن الجدل اشتد حول هذا المفهوم . بل وربما كان هو من بين سائر مراحل الابداع أكثرها مثاراً للمناقشة . بالرغم من كل ذلك . فإنه حتى الآن لم يتكشف لنا منه القدر الذي نحصلنا نمسك به من كل أقطاره تماماً .

وبما كان منشأ ذلك أن المرحلة حتى يتحكم تعريف اللفظ . مرحلة يكون النشاط فيها كامناً أو غير معلن عنه . وحيث أن الكون وعدم العلانية من أهم سمات هذه المرحلة . فإن دراستها بالتالى ستكون محتاجة الى أساليب ووسائل غير تلك التي تعامل مع المكشوف والمعلن عنه من الأمور .

على أن الجرى وراء المستور غالباً مايؤو بالقليل من النتائج ذات الشأن . ومن هنا كان من الأوفق البحث ما أمكن قى العناصر المكشوفة . والتي قد تكون على علاقة قريبة بمرحلة أو جانب الاختيار . وربما كان هذا المسلك أقرب الى أن يكون جديداً .

والجدول رقم ١٦ يعرض لإجابات الكتاب على عدد من الاسئلة نوسخها فيها القدرة على الكشف عن بعض جوانب الاختيار .

(١) Incubation Phase

جدول رقم ١٦

م	المسألة	رقم	لا	كأ	مستوى الدراسة
٢٩	و هل الفهم وقت معين قبل أن تقوم بمعالجتها والفكرة لأول في قصة ؟	٢٠	٣	١١، ١٢	١
٨١	هل كانت الفكرة توافيك خلال هذا الوقت ؟	٢٠	٤	١١، ٣٧	١
٨٣	هل كنت تستمع بمعالجتها ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
٨٤	هل تذكر أن تطويها معاً حدث هذه الفكرة قبل معالجتها ؟	٢٠	٤	١١، ٣٧	١
٩٦	هل كنت لاحظ أن الأفكار التي تراوحت أو تقذفها صفة عارضة علاقة بالفكرة الأولى للمروية ؟	٠٩	٢	١٣، ٢	١
٩٨	و هل كنت تحاول منعها أن تفعل مجهدا في نماد أو آخر لتصبح هذه الفكرة ؟	١٦	٤	١١، ٣٠	١
١٢٥	في عزبات المراهقة التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتلف أفكار متعلقة بوضع القصة ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٣٦	و إن وجدت فهل تحرص على الأداة بها فنيا تعالج ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٣٧	هل تستطيع بعد فترات الراحة أن تتناول الموضوع بطريقة أفضل ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٤٠	هل تعتقد أن لحاظك النفسية علاقة بما تفهمه في الرواية من أفكار ومواقف ؟	٠٩	١	١٦، ٤	١
١٥٧	هل تعرف (عن العمل في حالة العجز) إلى أن يأتي الوقت الذي تعود فيه بسهولة ؟	٢٠	٢	١٣، ١٣	١
٢٥٠	هل تبقى أفكارا معينة تحاول عرضها من خلال الرواية ؟	١٩	٥	١٧، ٤	١
٢٥٢	أن حدث هذا قبل بعد السبل مغلقة في الرواية وإنما لتصل هذه الأفكار ؟	١٧	٦	٤، ٣٥	١
٢٧٤	هل تكون مهيوبا أو متفولا بها (للمشكلة)	٢٢	٢	١٥، ٢٤	١
٢٨٩	هل يحدث أن تلك الأمور تستريح لفترة معينة ؟	١٦	٢	١١، ٣٩	١
٢٩٠	و إن استرحت فهل جرى الحل بعد ذلك تلقيا ؟	١٤	٢	١٤، ١٦	١
٢٩٢	هل يجتهدك أحيانا في غير جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٢، ٤	١

هذا بالإضافة الى عدد من الأسئلة ذات النهايات المفتوحة أو التي لا تقتصر
الاجابة على نعم أو لا وهي الاسئلة التالية :-

- السؤال ٩٨ وفيه يجيب ١٦ مقابل ٤ (كا^٢ ٦٠٥) بأنهم يبدلون مجهودا معينا
للمحصل على المادة المطلوبة .

وفي السؤال ١٦٠ يذكر ١٦ في مقابل ٨ أنهم يعدون الأمر مختلفا عما كان عليه عند
تركهم جلسة الكتابة بسبب الانغلاق وذلك عندما يعودون لاستئناف الكتابة وقيمة
كا^٢ (٢٠٤) .

- وفي السؤال ١٥٩ يذكر ٢٠ مقابل ٤ أنهم يشعرون بالغضب والغرف أثناء الانغلاق
وقيمة كا^٢ (٩٣٧) .

- والسؤال ١٨٦ وفيه يجيب ١٨ بأنهم يقومون ببذل جهد عظيم للحصول على الأفكار
بينما يجيب ٦ بأن الأمر ينجي بصورة تلقائية وقيمة كا^٢ هي (٥٠٤) .

وبتحليل إجابات الكتاب على عدد من الأسئلة ذات النهايات المفتوحة نجد ما
يلي :-

١- في السؤال رقم ١٨٧ وهو عن طريقة تكوين صفات الشخصيات يجيب ١١ بأن
ذلك يتم بالتأمل . و٢٠ بأن ذلك يأتي بمعايشة اليبات و١٧ بالقراءة .

٢- وفي السؤال رقم ٢٧٠ وهو كيفية تكوين المشكلة يجيب ٢٢ بأن ذلك يتم من
الواقع ويجيب ١١ بأنه من الخيال وقيمة كا^٢ (٣) .

٣- وفي السؤال رقم ٢٨٣ وهو كيفية الوصول للحل . تتوزع الاجابات ما بين بذل
مجهودات في القراءة والاستشارات والمعايشة .

وكل ذلك يشير إلى أن الكاتب يكون مهتما ومشغلا بايجاد الوسائل الملائمة
للتغور على الطريق . كما تلاحظ أن الانصراف قد يتم حين يكون الكاتب بصدد
التنفيذ في مراحله الأولى . كما يمكن أن يتم ذلك حين يكون الكاتب في مرحلة متقدمة

وبتحليل اجابات الكتاب على الاسئلة السابقة يمكننا ملاحظة الأمور
التالية :-

١- يوجد وقت فاصل بين بدء التفكير في القصة وبداية المعالجة .

- ٢ - يوجد أثناء التفتيش فترات توقف يضطر الكاتب إليها أحيانا .
- ٣ - تفكير الكاتب في القصة لا يتوقف أثناء الانصراف عن المعالجة .
- ٤ - الكاتب لا يستعيد الفكرة أو الأفكار المنعقدة بالقصة خلال فترات التوقف .
- ٥ - تدور أفكار وأخباره وأنشطة الكاتب عمدا أو تلقائيا حول موضوع القصة .
- ٦ - الكاتب يتميز خلال هذه الفترات بجماسية فائقة للعناصر التي يتوسم فيها علاقة بموضوع قصة . وهو يجترها . ويفرر الصالح منه عند التفتيش .
- ٧ - لا يكون الكاتب في وضع المثالي السلي . بل هو يبدئ بمجهود . يرغم توقفه عن الكتابة حتى بالرغم من رغبته في الانصراف .

وفي دراسة قام بها س . مينيك ومارتاميتيك وادوار مدنك عن الاختبار . تمكنوا من الكشف عن أثر التنفيذ بالأفكار وأثر التهيئة على الأداء الابداعي . وقد توصلوا إلى أن التغذية^(١) تزيد من القدرة على تناول بطريقتين وطريقتين وفي هذا الصدد لاحظوا أن مجموعة من ذوي الأداء المرتفع على اختبار الترابطات البعيدة^(٢) كانت افادتها أكبر من عملية التهيئة والتنفيذ . على حين أظهرت مجموعة ينسب أداؤها على هذا الاختبار بالفقر . أظهرت ضعفا في الاستفادة من عملية التغذية المرتعة .

(Mednick et al., 1964)

وتذكر هاردنج F. Harding . أن كتاب الرواية قى معظمهم يميلون إلى بذل الجهد المبني في مرحلة ما قبل التنفيذ . وأنهم يظلون على علاقة بفكرة عملهم . ومن هؤلاء دستوفسكي وهنري جيمس وغيرهما . وهي تذكر أن المبدعين يحلون عن موضوعات نابضة . فبذلك مثلا كان يذهب إلى شوارع باريس وفي يده مذكرة يعون بها ملاحظات عن الناس والحياة . وتولستوى كان يستمع إلى القصص التي يرويها أصدقاؤه . ودوماس كان يستمع للذين يعضرون له أفكارا كموضوعات قصصية . وكان يفيد منها أيضا .

وتذكر روزاموند هاردنج أن المادة الملائمة للقصة لا يتوصل إليها الكاتب بسهولة وهذا السبب فإن الأحلام تكون أحيانا ذات نفع . إذ أن طابعها الحى وغريبة أحداثها تجعلها بوجه خاص ملائمة كأساس لرواية أو قصيدة أو مسرحية .

(Harding, R., 1942, P. 47)

(1) Free Back

(2) Remote Associate test (RAT)

وتذكر نفس الباحثة أن هيرى جيمس كان من الصعب عليه أن يكتب تحت تأثير الانطباع المباشر ، حيث لا يسمح هذا الانطباع بالتوقف للاجترار والتفكير ، على حين أن الأمر يتطلب وجود فترات استراحة للتأمل والاجترار (Ibid p. 48)

في النهاية ونحن على مشارف التخليد . نود أن نعلق بأن مرحلة الاختيار ليست مسألة توقف تام أو سلبية كاملة . ولقد لاحظنا أن العمل لا يتوقف . والتفكير في الموضوع لا ينقطع ، فما دامت توجد تغذية مستمرة . وذهن متفتح وعمليات مقارنة وفحص . وانجاء موصول . واطار منظم . فإن مفهوم الاختيار يصبح بالتالي مفهوما ديناميا واضح المعالم والسمات .

الفصل العاشر

التنفيذ والتوصيل

مقدمة :

تتميز هذه المرحلة مرحلة التنفيذ والتوصيل بأمرين مهمين :-
أولهما الجهد المبذول عمدا لتحقيق هدف ما .

وثانيهما : حساسية تقديرة وجدالية بارزة لترشيد خطوات الجهد المبذول .

ولقد حاولنا في الفصل الثالث من الباب الأول تناول الفعل^(١) على أساس أنه حجر الزاوية في عملية الإبداع . ثم عرضنا في فصل ثال للخيال على أساس أنه النشاط الذي يتعامل مع الصور غير المألوفة .

ولقد قصدنا في هذين الفصلين الكشف عن طبيعة بعض جوانب السلوك الإبداعي من خلال الأداء والتخيل . وهما جناحا فعل الإبداع . وفي الفصل الخامس استعرضنا عددا من الدراسات التي دارت حول عملية الإبداع . وذلك بقصد الاقتباب بصورة أكبر من عملية الإبداع عموما وفي الفن على وجه الخصوص . تمهيدا للدخول بعمق في مجاز عملية الإبداع في الرواية على وجه أخص .

(١) Action

وفى الفصل السابق تناولنا بالعرض والمناقشة النتائج التى تدور حول الخطوات التى تقود إلى التنفيذ . ولقد استشهدنا فى ذلك الفصل بما يدور لدى الكتاب . سواء كانوا متصرفين عن فعل الابداع . أو متشغلين به . وكان هدفنا من ذلك استكشاف أمرين :-

١ - التوقف على بعض الديناميات التى تدخل فى صميم بناء عملية الابداع .
٢ - التحقق من كون العملية . ليست عددا متاليا من المراحل المتميزة والمستقلة تماما عن بعضها البعض . بلى ربما كان أهم ما يميزها أنها متداخلة لخطوات . نوبية الوثبات . ثم فى فقرات . بينها لحظات من الكفاح واجهاد.

وفى هذا الفصل ستناول جانب التنفيذ أو الاداء فى عملية الابداع . وإن كنا على يقين من أنه جانب غير منفصل عن التحضير . وغير منقطع الصلة كذلك بجانب آخر . ستأوله فى نهاية هذا الفصل . وهو جانب التوصيل وسوف نحدد عددا من النقاط ننوسم فيها المعاونة على استكشاف زوايا هذا الجانب من العملية .
بهذه الجلسة والتيفر :

فى الدراسات التى أجريتها كاترين باتريك Patrick والتي أشرنا إليها فى الفصل الخامس . لا حظنا أن الجلسات التى عقدتها لثلاثين والشعراء وغيرهم . كانت كلها جلسات تنفيذ عقلية . ولقد استجبت باتريك من هذه الجلسات أن العملية (من خلال جلسة التنفيذ) ذات عدد معين من المراحل .

• وهو الأمر الذى اعترضنا عليه من قبل . حيث أنها لم تنبه إلى أن الاداء الابداعى . قد يتطلب قدرا من السرية والاستخفاء . على نحو ما يذكر رودلف أرنهيم فى نقده للمناهج التى تدرس الظاهرة على طريقة دراسات كاترين باتريك .

وفى الدروس الحالية لاحظنا أن الكتاب يفضلون أثناء العمل مكانا منزلا . كما لاحظنا أن جلسة التنفيذ يسبقها فترة اعداد يعد الكتاب فيها نفسه . يقوم فيها بأداء طفرس معينة توتلا وابتلا ليس إلى قوة خفية تستمد بالعون والمعد . ولكن إلى مزاجه الخاص وأداوته المتميزة .

وقد توجهنا بعدد من الأسئلة إلى الكتاب نعرض للاستجابات عليها فى الجداول رقم (١٧) :

جدول رقم ١٧

رقم	المزاد	اسم	لا	كا	مستوى الدلالة
١٠٤	هل توجد قبل جلسة الكتابة فترة معينة تعد عملك فيها للكتابة ؟	١٦	٠٨	٠٢,٠٤	٠,٢
١٠٦	وعندما تريد البدء هل تقوم بنشاط معين ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٠٨	هل يكون من السهل بعد ذلك البدء في الكتابة نحواس ؟	١٧	٠٤	٠٨,٠٤٦	٠,١
١٠٩	هل تجد وقتا لتكلم جلسة ؟	٠٩	١٨	٠٥,٠٤	٠,٢
١١١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما تحدثت منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما تحدثت منذ البداية ؟	٠٩	٠١	٠٤,٠٩	٠,٢
١٢٥	على مدى محاضرتك للرواية هل هناك مبادئ محددة للطبقات تتبع ؟	٠٦	١٨	٠٥,١٤	٠,٢
١٢٦	هل هناك أوز معينة تحرص على ترقبها أثناء جلسة الكتابة ؟	٢٠	٠٣	١١,١٢	٠,١
١٢٨	وهل تحرص على توفير ذلك في غير أوقات الكتابة قصد في فترات الراحة أيضا ؟	٠٣	١٧	٠٨,٤٥	٠,١

وباستعراضنا لهذه الاجابات نلاحظ مايلي :-

- ١ - وجود فترة قبل جلسة الكتابة يستدرج فيها الكاتب نفسه الى الموقف .
- ٢ - يبدأ الكاتب بعد ذلك بحالة تدوينية .
- ٣ - لا يحدد الكاتب لنفسه وقتا محددا ولا عددا معيناً من الصفحات ولا موعدا ثابتا للعمل . بل يترك الأمر لل تلقائية . وللظروف التي تتدخل في مسار التقدم . والأمر يحتاج الى ظروف مهيأة تسبح للكاتب قدوا كبيرا من التدقيق وان كنا في هذا الموضوع نبدى بعض التحفظ . حيث أن التدقيق يرتبط بالعادات التي كونها الكاتب . وصار يتعامل من خلالها مع أدواته ومواده وقد تختلف هذه الظروف من كاتب الى كاتب .
- ٤ - يذكر الكاتب أن مستوى الحماس لا يقل بالتقدم بل يزداد .

٥ - الكتاب يميلون الى توفير بعض الشروط الميسرة للعمل في الأداء الابداعي وهم يذكرون أنهم لا يحرصون على توفر هذه الشروط في غير موقف الابداع .

والكتاب بعد ذلك لا يستريحى لا استقبال الفيت . بل هو مستمر في بذل الجهد المحمس وذلك للاحتفاظ بما يمكن أن نسميه حالة الابداع^{١١} وهي حالة من التوهم تستند الى الواقع . الى أن يصير الكتاب جزءا من الموقف بشرط أن يظل هو الجزء الفعال . وأن كنا نلاحظ فيما بعد أنه أصبح عتبرا قابلا للتأثير ضمن العناصر الأخرى في العمل .

والشغف بالعمل والتحمس له من أكبر العوامل المعاونة على الاستمرار في الأداء . يقول بيكاسو (... مازدت مشغوقا فأن فكرتى الأصلية ليس لها متجه بديل الشيء المهم أن نبدع ...) (Sabartés. 1949, P. 146)

والابداع الذى يشير اليه بيكاسو . يقصد به فيما نتصور . التنفيذ وهو يؤدي بشغف . ومادام مشغوقا . على نحو ما يذكر . فأن فكرته الأصلية ليس لها متجه آخر . ويشير فيناك الى أن الدافع للعمل يصحبه مجهود في انهاء أو أكثر من الانجاءات الثلاثة التى ذكرها وهي :

١ - الانجاء العقلى ٢ - الانجاء الرمزي ٣ - الانجاء الاستبطاني (Vincke. 1952, P. 161)

ونلاحظ هنا أن الشغف لدى بيكاسو والدافع يجوانه المختلفة لدى فيناك مما يميز المدخول في مجال التنفيذ أو الأداء الابداعي .

والاستدراج الذائق مسألة لا ينكرها المبدعون ومنهم فرائز كافكا الذى يعلق على الالتزام بورق معين . ونوع معين من الحبر للكتابة بقوله :

وكل ساحر له طفوسه الخاصة .. وهابدن مثلا كان يؤلف موسيقاه مرتدا بآروكة معينة ... الكتابة هي بعد كل شيء نوع من التوسل والابتهاال .

وفي موضوع آخر يقول كافكا ودا على سؤال عن خطته الأدبية للمستقبل : أنه لغباء أن يكون بإمكان الشخص الأجابه على ذلك . هل يستطيع شخص أن يبتها

كبت سبد قلب المرء غدا ؟ لا . أن هذا غير ممكن . فالقلم ليس إلا مجرد مؤشر
سيزوجراف للقلب . أنه يسجل الزلازل ولكنه لا يمكن أن يتبأ بها ..
(Ibid, P. 38)

وإذا كان كافكا ينكر أهمية التخطيط للمستقبل في العمل الإبداعي فنحن
نصور أنه يشير بذلك إلى أهمية الاندماج في موضوع وفي لحظة العمل . والأمر على نحو
ما يذكر أرنيهم هو الخلاص من الأطر العقلية السابقة . والشبكات القديمة . على نحو
ما يذكر بول جيوم . والمخول في الأطار الجديد لتيسر صنع تكوينات جديدة .
وفي استنار مع الكاتب محمد عبد الحليم عبد الله ذكر الباحث أنه لا يبدأ على
الفور في الكتابة بمجرد بدء الجلسة . ولكنه يهبط للأمر . أنه مثلاً كل جلسة يعيد قراءة
ما كتبه في القصة في الجلسات السابقة . وعلى هذا فهو يقرأ القصة مرات بعدد
الجلسات التي جلس فيها للكتابة .

والبداية هي أن يتوصل الكاتب إلى أدواته . يدفعه قلم غير قليل من الرغبة
في العمل محمولا على أجنحة التحرر من قيود الواقع العادي الذي نسيه فيه حباه العادة
، وهو في نفس الوقت محدود بعدد آخر من القيود . لعل من أهم هذه القيود : الواقع
العملي وقيود اللغة . وحاجاته البدنية وأفكاره السابقة الخ .

(سويف . ١٩٧٠ . ص ٣٠١)

والكاتب لا يلغى قيوده وفي نفس الوقت لا يرضخ خا تماماً . بل هو في
تصور سخرها لخدمة أغراضه ، بمعنى أنه يقلل من مقاومتها ثم يوجهها لخدمة العمل
الذي يقوم به . وربما كان الاحتفاظ بعدد من القيود واستغلالها في نفس الوقت . مما
يحفظ على الكاتب تماسكه . ويتحول بينه وبين التشتت الذي يقع الفصاميون مثلاً
فريسة له .

وشبه بهذه النتيجة ما يذكره سويف في معرض الحديث عن نقطة البدء لدى
الشاعر حين يقول :.... يبدأ الشاعر من فقدان الأنا تصبح الصور التي لديه
عن الواقع العملي أكثر تحملاً منها عند الآخرين . بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير .
واكتساب دلالات جديدة . ويتم هذا التغير في لحظات معينة . تكون مقرونة إلى درجة
معينة من فقدان إتران الأنا . وتكسب الوقائع دلالات تحلها ديناميات الموقف
..... (نفس المرجع . ص ٢٩٩)

وحينما استعرض بروس جيزيلين كثيرا من اعترافات المبدعين في مجالات مختلفة
توصل الى أن المدخول في الجبو أو الاطار يقتضى سلوكا من المبدع يسلس له الأمر .
وبشفاذ الموضوع (Ghiselin, 1952)

ويقول مالكوم كاونى من استعراضه لاقوال عدد كبير من الروائيين في موضوع
استلاك الاطار : "إن صعب مشكلة لعظم الكتاب . بها يكن وسيطهم هي البدء في
العمل ... (Cowley, M., 1962, Introd.)

ويذكر ثورتون وايلدر أن كثيرا من الكتاب المبدعين بأنهم قد اعتادوا حيلًا
معينة لكي يبدأوا منها كل يوم ... همنجوي أخبره مرة أنه يبنى ٢٠ غلًا . وويليا كاتر
أخبرته أنها كانت تقرأ فقرة من الانجيل . ليس من قبيل الدين .. ولكن لكي تنلس
الوسيلة الى الفن الجيد . ويذكر أنها اسفست لتكوين هذه العادة لأن ايقاعات الفن في
سنة ١٦٦١ لم تكن ما تبحث عنه .. ولقد كان توماس وولف يمشى في شوارع بروكلن
طول الليل .

ويشع وايلدر الى أن الاعتاد من أجل النجاح على قوى هي جزئيا وراء سلطان
المبدع ندعوه لان يحاول استئناس هذه القوى المبهمة

ويذكر جورج سيمون George Simonon أن عقله يمتوى غالبا
على مشروعين أو ثلاثة . ليست قصصا أو أفكارا عن قصص . ولكن مجرد مشروعات
لم تكن فكرت قط في أنها يمكن أن تقدم في اعداد رواية . ولكن على نحو أدق هي
الأمر التي أكون مهوما بها . وقبل أن أبدأ الكتابة أتناولها .. أبدأ بأن أهى . جوا معتبا
. اتذكر الربيع . ربما في مدينة ايطالية صغيرة . أو في مكان في إحدى المقاطعات
الفرنسية . أو في أريزونا ... لا أدري . ومن ثم شيئا فشيئا يتواجد في عقلى عالم صغير
بشخصيات قليلة . تستمد على نحو جزئى من الناس الذين عرفتهم وعلى نحو جزئى من
من الخيال المخص . ثم تأق الفكرة التي كانت لدى من قبل . ويلتصمون حولها ..
المشكلات التي كنت مهوما بها ستوجد بالطبع لدى هذه الشخصيات . والتعامل
بالمشكلات مع هؤلاء الناس سيعطين الرواية .
(Cowley, 1962, p. 135)

(1) Medium

(2) Pythms

كما ورد ينضح لنا أن الكتاب يبرهن قبل جلسات استيعاب بقصة مرور مهمة .
ألا وهي نقطة التسخين أو الحمو^(١) . وبالطبع يسبق هذه النقطة التزود بمتطلبات الرحلة
من أدوات وأفكار ووسيلة ملائمة للسفر وخريطة . أو تصور تغطي الحدود وطرق
الرحلة .

وإذا كان ماسلو وروجرز وشتاين من أصحاب النظرية التفاعلية^(٢) يرون أن
الابداع كيزوغ لفعل يؤدي الى انتاج طريف . ينمو من خلال تفرد الفرد من ناحية
وتوحده مع المواد والاحداث والناس والظروف العامة في الحياة من ناحية أخرى .
(Muckler & shonitz, 1965) . إذا كنا نتفق معهم في ذلك . فإن التوحيد في
نفسه ليس كافيا . قد يكون مهما ومطلوبا . ولكن كيف يتحقق هذا التوحد ؟

في تقديرنا أن الوصول الى هذه الحالة في حد ذاته يعتبر مع توفر باقي العناصر
المطلوبة للابداع . من سمات مزاجية بدوثة معينة وقدرات عقلية بمستوى مناسب .
وظروف حضارية واجتماعية معاونة ... الخ نقول أن الوصول الى حالة التوحد هذه بعد
الباب الرسمي لعملية الابداع .

ولقد لا حفظنا من استجابات الكتاب المصريين . واعترافات الكتاب
الأجانب . أن جهدا كبيرا يبذل في سبيل الوصول الى هذه الحالة ولكن ماذا بعد ... ؟
هل يجلس الكاتب الى ورقه وقلمه دون أن تكون لديه خطة أو فكرة حتى ولو عامة ؟
الأمر ... ؟

لقد رأينا أن الوصول الى حالة الاندماج أو التحمس يتم بتوفير وتنفيذ عدد من
العناصر والأفعال وبعد مرحلة امتداد وتخصير طويلة . ولكن ما لم يتوفر قدر من
الاستيعار بالهدف . فإن الأمر يصير فرضي بلا دليل ولا ترتيب . ومن هنا كان
التخطيط . حتى ولو لم يكن متعمدا . أمرا مطلوبا للدخول في العمل وهذا ما يدعونا
الى فحص هذا المفهوم فرما يمكننا من خلاله استكشاف بعض الجوانب التي تساعد في
فهم وتفسير عملية الابداع .

(1) worming up

(2) Inter personal theory

في دراسة عاملة عن التخطيط أشار جيلفورد وزملاؤه الى وجود أربعة عوامل أساسية من قطاعات مختلفة في بناء العقل لها علاقة بالتخطيط وهي :-

١ - استنتاج العلاقات التصورية أو المفهومية : (Conceptual Relation)

٢ - الحكم أو التقدير (Judgement)

٣ - الأصالة (Originality)

٤ - المرونة التكيفية (Guilford et al. 1954, 1954, 1955) Adaptive Flexibility

كذلك توصل هؤلاء الباحثون في نفس الدراسة الى وجود أربعة عوامل نفسية مشبعة باختبارات التخطيط وهي :

١ - التنظيم ordering وهو عبارة عن ترتيب الجزئيات في نسق يبين حدود العمل

٢ - التفصيل Elaboration وهو عبارة عن استنتاج وإنتاج تفاصيل تثرى موضوع الابداع .

٣ - الاستبصار أو التنبؤ الإدراكي (Perceptual foresight) وهو القدرة على بلورة المراحل المحتملة للفعل من أجل اختبار أكثرها فاعلية للوصول الى الحل .

٤ - الاستبصار أو التنبؤ المفهومي (concept P. Foresight) وهو القدرة على توقع أو استشفاف الاحتياجات (Needs) أو النتائج في موقف المشكلة .

وهذه النتائج بهذه الصورة ومن خلال الربط بينها وبين فعل الابداع يمكن أن نتجاوز بها الدعاوى التي تذهب الى فورانية الفعل الابداعي وحدهونه نتيجة إلهام مباشر أو فيض تلقائي . وهي أيضا تمكننا من استكشاف بعض العلاقات بين القدرات الابداعية وعملية الابداع . والجداول رقم (١٨) يعرض لنا بعض النتائج المتعلقة بالتخطيط في مجال العملية الابداعية .

جدول رقم ١٨ أ

رقم	السؤال	نم	ل	كأ	مستوى الدلالة
٩٨	و هل كنت تحاول متعلدا أن تبدل مجهدا في البناء أو آخر لتعطين هذه الأفكار ؟	١٦	٤	٦٠٥	
١١٣	شاهد جلسات المناقشة هل تبيع كل فكرة تأتيك في التناق ؟	١٦	٥	٤٧٦	
١٨٦	وصفاهم (الشخصيات) كالسر والمهنة والمزاج الشخصي أي التكوين لتعطي لكل منهم . هل يحي . بقلبي	١٨	٦	٥٥٨	٠٥
١٨٩	هل تكتب أراء . ما يدور مفرجا ؟	١٧	٧	٣٣٧	١٠
١٩٦	هل تفي . نتيجة الصراع حشية دون تدخل منك وفقا للطبيعة الخاصة للأحداث ؟	١٨	٤	٧٠٤	٠١
١٩٧	هل تكون النتيجة منطقاً دائماً مع مقدمات الأحور ؟	١٨	٦	٥٥٨	
٢٠٥	هل تكون مقدرات من البداية أن هذه القرارات (الخاصة بالشمسيات) تخدم بطريقة واضحة بأن الرواية ؟	١٦	٣	٧٥٨	٠١

والكتاب يقطع من البداية لعدد من الأبعاد . تكون معالمها واضحة إلى حد ما . في
دهنه . ويعرض الجدول رقم ١٨ - ب أهم هذه الأبعاد على نحو أبرزتها اجابات
السؤال رقم (١٠٢)

جدول رقم ١٨ ب

مستوى الدلالة	كثا ^١	عدد التظهير على التخطيط	العدد	مطل
-	-	١٣	عدد الشخصيات	١
٠.١	٧.٠٤	١٩	صفات الشخصيات	٢
-	-	١٤	التصرفات	٣
٠.١	١٠.٢٧	٢٠	الأفكار الأساسية في الرواية	٤
٠.٥	٥.٥٨	١٨	الأماكن	٥
٠.٥	٥.٥٨	١٨	مشكلة الرواية	٦
-	-	١١	الحل أو المواجهة	٧
-	-	١٤	الباء الداخلي	٨
-	-	١٥	الوحدة العضوية	٩

نجرينا حسابات كذا^٢ حيث توسعنا وجود دلالة بالمقارنة بالمجموعة الكلية للكتاب وعددها ٢٤ كتاباً

ونستطيع أن نلمح أن صفات الشخصيات والأفكار الأساسية والأماكن والمشكلة تغطي باتفاق نسبة عالية من الكتاب على التخطيط لها من البداية . أما باقي الجوانب فيبدو أن التقدم في العمل هو الذي يحسمها خاصة وأنها تفصيلات تحتاج إلى اكتمال (العبغة أو الجشطت) لتبرز من خلال إطارها جوانب النقص المطلوب استكمالها أو ملؤها .

ويبرز لنا تحليل مضمون اعترافات توماس مان الجهد الحارق الذي كان يبذله للتخطيط للأفكار الأساسية والصفات الجوهرية لشخصيات الرواية . على نحو ما يتضح ذلك في المحقق الخاص بتحليل مضمون اعترافاته .

كما أن تحليل المسودات الذي قنا به لروايات الأدبيين أمين ريان ومحمد يوسف التميمي أمدنا ببعض العناصر المهمة من بينها :

- ١ - أن الأفكار المثبتة في المسودات الأولى كانت تدور حول أفكار عامة .
- ٢ - أن هذه الأفكار مع التقدم في المسودات المتأخرة كانت تحتفظ بجوهرها الأساسي وإن كانت تغطي وتضيق أكثر تماسكاً .

٣- أن الشخصيات في المسودات الأولى كانت أقل مما حارت اليه في النهاية وان كان قد تم حذف وإضافة ودمج بعض الشخصيات . ولكن الشخصية أو الشخصيات الخورية ظلت ثابتة من البداية الى النهاية . مع احتفاظها بسمات واضحة . وان كانت قد ازدادت وضوحاً بإضافة وحذف بعض التفاصيل في المسودات الأخيرة ، وقد تم ذلك وفقاً لحركة العناصر الأخرى . المضاف منها والمدمج والمستبدل والمحذوف .

٤- أن اللغة الفاعلاً وأفكاراً كانت في البداية أقل تماسكاً حيث أنها كانت تعبر عن حركة ذهن الكاتب في تدفق وطلاقة . ولكنها مع ذلك تحمل ملامح الاسترشاد بمحاور أساسية . وربما كان من أهم هذه المحاور الهدف الأساسي للكاتب . والتاريخ السابق للشخصيات ، والنطق الذي تم تحديده من البداية لمسار الأحداث ، وكنا في هذه الحالة نلاحظ وجود ألفاظ مستبدله أكثر ارتباطاً بصورة أو شخصية . كما لاحظنا وجود فقرات ثابتة وعبارة مستمرة من مسودة لأخرى . وان كانت تتخذ مواقع مختلفة ولكنها مع ذلك لا تفقد علاقتها بالعناصر الأخرى . وان كانت في النهاية نلتئم مع الحركة العامة للرواية .

وبالرابط بين هذه النتائج التي توصلنا اليها من الاستخبار والاستنباط وتحليل المفسوم وتحليل المسودات ، وما توصل اليه جيلفورد وزملاؤه بنصوص الجانب التخطيطي يمكن الاستدلال على بعض الخصائص التي تساهم في الانجاز الابداعي وهذه الخصائص تشير الى مايلي :-

١- أن فعل الابداع لا يتم وفقاً لمراحل متميزة على نحو ما يذهب الى ذلك والاس ومن ثمة نحوه . بل أن الفعل يمتد في حركة تتفاعل تحكيميا عناصر متعددة يمكن التخطيط لبعضها . بينما ينمو الباقي في إطار الحركة العامة .

٢- أن الكل سابق على الأجزاء وان كانت الأجزاء تلعب دورها في تعديل هذا الكل . ومن هنا تبرز أهمية جانب الاستعداد والتحفيز لأنه بقدر توفر تفاصيل أكبر من البداية يكون الكل متماسكاً ولا يخضع لمفاجآت العناصر الجزئية التي تبرز في مسار تحقيق فعل الابداع .

٣- أن التوقع سواء كان متعلقاً بالادراكات أو المفاهيم والتصورات . ورغم أنه عامل ثابت على نحو ما يذكر جيلفورد وزملاؤه . إلا أنه يتم بناء على توفير عناصر أخرى تصور أن من أهمها حركة الكاتب ذهنياً في الموضوع وخبره جامه . ومن هنا كان

التخطيط للعمل يقتضى قدرا من المرونة وهذا ما أشار اليه جيلفورد من أن المرونة التكيفية من أكثر الجوانب تعلقا بالتخطيط . وهذا مما يتفق مع ما توصل اليه أرنهم في دراسته لجريتكا بيكاسو ، من أن حركة المبدع لولية على نحو ما أوردنا في الفصل الخامس . وهو أيضا ما يؤيد ما توصل اليه سويك من أن المبدع يبدأ انطلاقا من خبرة قدبة تلتقى مع خبرة حديثة . مدفوعا بفكر من التوتر هو الذى يحدد المدى الذى سبيل اليه مما يحدد بالتالى نهاية القصيدة . وهو يمر بلحظات من الوضوح والغوص فيها لحظات كفاف . ويحدد بناء عليها الوتبات التى تترجم الى فقرات أو وحدات القصيدة . والمبدع هنا لديه أفكارا أو فكرة عامة ولدية أيضا النهاية . ولكن فى مجال العمل هناك كثير مما يتعرض له . ومرونة هى التى تحبه من الضباب أو العجز . وربما كان هذا مما يضيق على مفهوم التخطيط معنى جديدا . فليس التخطيط بالضرورة ترتيب كل شئ من البداية . بل التزود بالعناصر الفردية والعامة والاستبصار بالمتطلبات والنتائج . والقدرة على ممارسة الرقابة والضغط على حركة العمل والمبدع واتجاه فعل الابداع .

وربما كان التميز والتخطيط كعصرين من عناصر فعل الابداع محتاجين أو مؤدبين الى عنصر ثالث قد يفسر بعض الجوانب الغامضة فى العملية . ذلك العنصر هو الاتحام والاندماج . فلنقترب أكثر من هذا الجانب لنرى عن كتب خصائصه ووظيفته .

الاتحام والاندماج :

يرى الجشطالتيون أن فعل الابداع الذى تنتج عنه فكرة جديدة أو استبصار كامل التكوين بأنى الى الفرد المبدع كومة⁽¹⁾ . وهم يذهبون الى أن الجدة تنبع من الخيال⁽²⁾ وليس من العقل أو المطلق (mackler & shoniz. 1965)

وبالرغم من بعض التحفظات التى يمكن ابدائها ازاء هذا الرأى . الا أن جانباً من العملية يتم وفقاً لهذا الاتجاه . حيث أن الرؤيا الخيالية التى تأتى كالومض تساهم بالفعل فى الانجاز الابداعى . وان كان الامر فى مجال عمل ابدعى كالرواية . يتطلب عددا من الرؤى والومضات المتواصلة حتى يكتمل بناء سوبا .

(1) Flash

(2) Imagination

وربما كان ورود الوصفات متما ومتوجها لمجهودات شاقة أشرنا الى بعضها فيما سلف من هذا الفصل والفصل السابق . ولكن لكي يصل المبدع الى هذا التوزيع عليه أن يكون بحاجة مخلصا لعمله متديجا فيه .

وربما أوضح لنا الجدول رقم (١٩) بعض خصائص هذا الجانب .

جدول رقم ١٩

رقم	السؤال	ن	ل	ك	سوى الغلاية
١٤٠	هل تعتقد أن الملائكة النفسية علاقة بما نضمه في الرواية من أفكار ومراجع ؟	١٦	١٦	٠٤,٥٤	٠,٥
١٤٢	هل يوجد جى شخصيات زوايتك من يشكك ؟	٢١	٢١	١٤,٥٨	٠,١
١٤٤	هل يحدث أن يفتح ملك خط الأحداث ؟	١٦	١٦	٠٤,٥٤	٠,٥
١٤٦	هل تقي نتيجة الصراع حتمية دون تدخل منك وفقا للطبيعة الخاصة للأحداث ؟	١٨	١٨	٠٧,٠٤	٠,١
١٤٧	هل تكون النتيجة معلقة مع مقدمات الأمور ؟	١٨	١٨	٠٥,٥٨	٠,٥
١٤٩	هل يحدث أن تتعدد الشخصيات على الأبعاد التي كنت قلنا لها أنها متعلبا ؟	١٥	١٥	٠١,٥٧	٠,١
٢٠٠	وهل تمر بعض الشخصيات على عدم التنازل عن هذا الفرد ؟	١٢	١٢	٠٧,٧٠	
٢٠٢	وإذا فسحت للتعدد مهل يكون لمرحبا في صالح العمل ؟	١٢	صفر	٢١	٠,١
٢٠٦	ألم يحدث أن انخلت إحدى الشخصيات قرارا على الرغم منك ؟	١٥	١٥	٠١,٥٧	٠,١
٢٠٩	وهل يكون الإبقاء على هذه القرارات في صالح الرواية أم ضدها ؟	١٤	١٤	٠٩,٩	٠,١
٢١٤	وانت تدافع الأحداث هل تظل منها لأنها أمور خيالية من صنعك ؟	١٨	١٨	٠٢,٠٤	٠,١
٢١٥	ألم يحدث أن نثبت أن ما يجري من أحداث غير من صنعك وتصور أنه أمور واقعية ؟	١٩	١٩	٠٢,٢٧	٠,١

وفي تحليل مضمون كتاب توماس مان الذي أورد فيه لقصة أبداعه رواية ذكره فاوستوس لاحظنا مايلي :-

١ - أن الكتاب يحتوي كثيرا من أسرار حياته الشخصية . على نحو ما اعترف هو بذلك

٢ - أن الكتاب . وكان لم يكمل بعد . أحس توماس مان في موقف مرثه وعدم قدرته على العمل فيه ، أنه أصبح بالنسبة له كمجرح مفتوح .

٣ - لاحظنا أن توماس مان كان يحياه كلها ~ وبعية أسرته ومعارفه وأصدقائه مندمجا في العمل . الى الحد الذي كانت أصول ما كتب فيه لا تفارقه في اقامته وترحاله

٤ - لاحظنا أيضا ان المؤلف . باعتزافه . كان يتصور ان المسألة . مسألة انتهاء الكتاب هي بالنسبة له مسألة حياة أو موت . الأمر الذي يؤكد العلاقة العضوية بين المؤلف وكتابه .

هذا عن الالتحام على المدى الطويل . فما هو الوضع بالنسبة لجلسة الكتابة ؟ يذكر أمين ريان . في لقاء شخصي . أن العناصر التي تعترضه أثناء العمل توظف جميعها لخدمته . أو تدخل في مجال العمل . وهو يحاول أحيانا تحقيق بعضها لخدمة فعل الابداع .

وهذا ما لاحظته سوييف مع الشاعر رامي . حيث ذكر له أن تعيق بومة أثناء نظم الشعر . يمكن ان يدخل . اذا كان مناسبا للمقام . في سياق مضمون القصيدة .

وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اثباتاً مع كورت كوفكا الخصائص الفراسية لموقف الابداع ، حيث يصير المجال العمل أو الواقع الخارجى تابعا للحركة العقلية والوجدانية للمبدع .

فإذا أضفنا هذا البعد الدافى في موقف الابداع الى الأبعاد الموضوعية الأخرى أمكن تعميم وجهة نظر غير عنها أكثر من كاتب ومن بينهم أمين يوسف غراب حيث أجاب على سؤال الباحث في استبار تم بتاريخ ١٩٧٠/٤/١٤ حيث قال :

«ملاح المؤلف أو الخالق أكثر من ملاح أنسان . ملاح الرب المسئول عن رعيته . وأنا لم جدا حين أسئ الى أحد الأبطال ،

[جزء من اجابته على سؤال كان يقول : هل يوجد اختلاف بين جو الجلسة والحو العادى ، وأن وجد فعل أى نحو ...]

أى ان الشخصيات والمواقف أصبحت واقعا متحركا ولكنه واقع انتفى . وهو انتفاء من نوع معين .

تقول ماري هيل (M. Henle) أن الرغبة العميقة يمكن تحقيقها إذا أعارت الأنا نفسها للعمل . بدلا من أن تسده أو تسيطر عليه . وهي تتفق مع شو في أن المؤلف آلة في قبضة الابداع (Henle, m., 1963)

وقريب من هذا ما يذهب اليه جيرارد في حديثه عن الكيفية التي يتناول المخ الأفكار من خلالها من أن التعامل مع المثبات يتم غالبا على أساس استنبال ونسحق المرغوب فيه . واسقاط ما ليس متعلقا أو ذا أهمية . من ذلك مثلا . أن الأم التي تنام دائما وسط ضجة الحياة العادية في المنزل . نراها تستيقظ من النوم بمجرد سماعها صرخة وليدها طلبا للحاجة من الحاجبات . ويعلق جيرارد على ذلك بأن حركة المخ المعقدة من الناحية الفسيولوجية . تكون مستثلة الى حد ما عن توجيه الانتباه الى مصاهر معينة دون أخرى (cerard, r., 1962)

أي أن الاهتمام وتركيز الانتباه . والعشق لموضوع ما . بالإضافة الى ذخيرة وزاد من المعلومات والأخيلة . وطاقة ملائمة للفعل تكون نتيجة تناول والمعالجة بشكل ملائم وفريد وهذا هو صميم وجوهر فعل الابداع.

التناول والمعالجة :

هيا الكاتب نفسه وخطط لعمله . ثم حاول الاندماج في موضوعه . وتحققت له امكانية اللعب اذا جاز استخدام هذا اللفظ . بعناصر المجال . على أن يكون متخا لقواعد اللعبة وقوانينها . فإذا هو فاعل بعد ذلك ؟ أن المطلوب منه هو وضع أفكاره على الورق في بناء مفهوم . ومطابق للقواعد والأصول . و متميز بقدر معقول من الاصالة والتجديد . واجابات الكتاب على أسئلة الجدول رقم (٢٠) توضح لنا قدرنا من نشاط الكاتب خلال هذه الفترة .

جداول رقم ٢٠

رقم	السؤال	نم	لا	كا	مستوى الدلالة
٩٨	وهل كنت بذل مجهودا في إنهاء أو إنجاز معين هذه الأفكار ؟	١٦	٠٤	٠٦٠٥	٠٥
١٤١	وهل تتمكن حالك النفسية على تصرفات شجاعات الزينة ؟	٢٠	٠٢	١٣٠١٢	٠١
١٤٤	أناء حلمات الحاملة هل تضع كل فكرة تأتيك في السباق ؟	٠٥	٢٦	٠٤٠٧٦	٠٥
١٣٣	هل تلاحظ أن بعض الأفكار تمر معها فحشا أخرى ؟	١٩	٠٣	١٠٠٢٢	٠١
١٣٤	وهل يحدث ذلك بالنسبة للعبارات ؟	١٨	٠٣	٠٩٠٣٣	٠١
١٣٨	هل يتبع لأمورك عبارات جميلة وأفكار محببة ؟	١٥	٠٨	٠١٠٥٦	-
١٣٩	هل تجدها تروى تلقائية أم تدر نوصيها ؟	١٤	٠١	٠٩٠٦٠	٠١
٢٤١	هل تدر وتخط لمسة لينة لكل شخصية ؟	١٨	٠٣	٠٩٠٣٣	٠١
٢٤٢	هل هناك أسلوب معين تتبع لتحقيق ذلك ؟	١٤	٠٥	٠٣٠٣٦	٠١
٣١٩	هل تجد صعوبة في بعض مراحل العاطفة تعلق نقل أفكارك من ذهنك إلى الورق ؟	١٧	٠٧	٠٣٠٣٧	٠١

وبالإضافة إلى ذلك يجيب على السؤال ١٣٠ . ٢٠ من ٢٤ كاتباً (وقية كا) هي
٩٧٣ وهي دالة بعد المو (نعيون بأن تتاحيل الجزء الذي يكتبونه في الجلسة بأنى
لأذهانهم تدريجياً وليس دفعة واحدة .

وبوضح لنا استقراء هذه الاجابات (مع تفاوت الدلالة من اجابة لأخرى)
وجود إتمام واضح يشير الى ان الافاظ والعبارات ليست مفردات منفصلة أو أجزاء
تتكون واحدة بعد الأخرى . لكن تصير بناء ، ولتنظر الى السؤال ٢٣٣ حيث نلاحظ
أن الاجابات توضح وجود روابط بين العبارات بحيث ترد الى الكاتب في بنات
وأنساق . والأمريعى تلقائياً ، والتلقائية هنا ليست ناشئة عن استسلام ونضج لما يرد
اليه . ولكنها تلقائية المتمكن الذى بذل مجهودا شاقا هيا به لنفسه السيل وامتلك المواد
على نحو مانوضح الاجابات على السؤالين ٢٤١ . ٢٤٢

وفيما يتعلق باستخدام الرواى للغة يذكر الكاتب جوزيف كورنارد ، أن على الرواى أن تتعامل مع اللغة ألقاظا وعبارات على نحو يجعلها فى مرتبة النحت والموسيقى والتصوير . أى أن تتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل (كورنارد . ج . ١٩٧٠) وذلك لكى تحدث الأثر المطلوب منها على القور كسوضوع أدراكى كلى متكامل .

ويرى كورت ليفين أن الفعل لا يتكون من سلسلة من الجزئيات أو العناصر ، ولكن يتكون من كليات . ولا توجد علاقة بين موضوعين وليكن رمزا أحدهما « أ » والثانى « ب » إلا إذا كانت « أ » جزءا متضمنا فى كلى . وحدوث « أ » يحمل معه حدوث الكلى يتأمله . وبالتالي فهو يتضمن حدوث « ب » كذلك .
(Iewin. K., 1938)

وإذا جاز لنا أن نعلق بشئ . فإن الكلى ليس فقط شئ متعلقا بالعناصر الخارجية . ولكنه فى علاقة دينامية مع الادراك والخيال والذاكرة لدى الفاعل .
ونقدر ما تكون الصيغ التى كونها الانسان أو فى سبيل تكوينها كاملة أو فى مسيلها الى الكمال . يكون الأحساس بالاتزان أو عدمه . وربما كانت هذه النقطة مما يغنى مع رأى الدكتور سويف حين رأى أن القصيدة لا تتم بيتا بيتا ولكنها تتم فى شكل وثبات . أى أن هناك كليات تتحقق فى وثبات خلال العمل فى القصيدة . كذلك يمكن الرجوع الى ما ذكره الباحث نفسه من أن نهاية القصيدة تكون واضحة منذ البداية . وهى محكمة شأنها شأن الوثبات بكبة التوتر النفسى المتحركة فى حركة المبدع .

(أنظر الفصل الخامس من هذا البحث)

ونضيف هنا أن الالتحام والاندماج فى العمل يحدد بدوره طول الموجة أو الوثبة أو الفقرة . كما أن مدى الالتحام على طول فترات المعالجة هو الذى يتحكم نهاية الرواية . وإذا نقص لدى المبدع تحمسه للعمل فى لحظة ما . فإنه يودعه الى غير رجعة على نحو ما يذكر كابوت (T. Kapote) من أن إيقاع الكتابة الذى يأخذ به نفسه إذا أفلح مرة واحدة فإنه يمزق ما كتب ولا يعود اليه .

(Cowley. 1962. 16)

ويمكن أن نروىنا ملاحظة موقف العمل أو الاداء . يضمن معقول الحقيقة الالتحام أو الاندماج أثناء فعل الابداع ويذكر مالكولم كاوى أن الكلمات بالنسبة

للكتابة ليست مجرد أصوات ، ولكنها تصبغات سحرية^(١) ، تضعها أحدى الكتاب على الورق . يقول تسون الجرين انه يتصور الكتابة دائما بمثابة شيء فيزيقي . كما يذكر حينئذ انه عندما يكتب يديه فكأنما يقوم بنجر القصة على قطعة من الخشب . ويشير هنجواي إلى أن أصابعه تقوم بعمل الشيء الكثير . بالنسبة لأفكاره . وحينما قرر الأملية . بعد حادث سيارة وقع له أن عليه الا يعتمد على يده اليمنى . فقد رواده الخوف من الاضطرار الى ترك الكتابة . (cowley, 1962, P. 18)

نخرج من هذه المناقشة بأن الاندماج في العمل له متطلبات متعددة . منها : الانفتاح الكامل بالعمل ، واكتساب عادات تكون بمثابة جسور يعم المبدع من خلالها فوق الميقات . كما أن استخدام اليد في موقف الابداع (على الأقل في مجال الكتابة) ليس فقط مجرد وسيلة لاثبات أو إلغاء الأفكار . ولكنه فيها تتصور استجابة مما أوردنا وسيلة النحام ومعايشة . حيث ان الكاتب ليس فقط يفرز أفكاره ويمضى . ولكن يده ياتقلم وهي تعالج الموقف عمده بمجال ادراكي يعينه على التقييم والتقدم . هذا بالإضافة الى أن رابطة . من نوع معين . تقوم بينه وبين الورق من خلال الوسيط الذي يستخدمه لاثبات أفكاره .

على ان مجرد وجود النحام أو اندماج ليس كافيا للاستمرار في العمل . فقد باب الملل في نفس المبدع . ويمكن ان يترك العمل . فما الذي يبنى عليه تحسه . ويحفزه عليه قدرته على الاستمرار في موقف الاداء الابداعي ؟

لقد تحدثنا في الفصل السابق عن مواصلة الاتجاه في مجال الاستعداد والتحفيز . ولاحظنا ان المواصلة هي المحور الذي تلتم من حوله كل العناصر لكي تحتملها الى نهاية فعل الابداع . وفي مجال التنفيذ . نتصور ان أهمية المواصلة في التنفيذ ليست بأقل شأنًا من المواصلة عند الاستعداد . لتلق نظرة على هذا العنصر ، في علاقته بالفعل . خاصة وأنه هنا يكون متعلقا بعدد آخر من الابداع . من بينها :-

- ١ - اتخاذ القرار والمخاطرة .
- ٢ - الاطار الذي يعكس حركة المبدع .
- ٣ - الطاقة على المواصلة.

مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الابداع

المواصلة حركة ، والاتجاه سبيل له حدود . واتخاذ القرار أمام عدد من المتغيرات يعنى المخاطرة أو المجازفة وتعمل مشولية الاختيار . كما أن اختيار وجهة معينة أو طريق مفضلة يتطلب معرفة المدى الذى تقيد اليه هذه الطريق . هذا فضلا عن عدد من الجوانب الشخصية الخاصة بالمبدع والتي تساعد في حركته أو تعوقه عن المواصلة .

اذن فما هى طبيعة هذا الجانب ؟ لنلق نظرة على الجدول رقم (٢١) ثم نواصل حديثنا .

جدول رقم ٢١

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٣٥	هل كانت (الحكايات القديمة) تطلق عليك بعضها فكرة طرية ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠,١
٣٦	وهل تفيد من هذه الأفكار أو الحواشي فيها تعالج من موانع الكتابة ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٠,١
٣٦	وهل استمررت بعد ذلك حصة منتظمة في الكتابة ؟	٠٨	٣	٠١,٤٥	-
٣٨	هل حاولت الاقناع من أعيان الآخرين في العمل (الأول) ؟	٦٠	٤	٠٩,٣٧	٠,١
٧٩	هل انقضى وقت معين قبل أن تقوم بمعالجتها (الفكرة الأولى) في قصة ؟	٦٠	٣	١١,١٤	٠,١
٨١	هل كانت الفكرة تراودك خلال هذا الوقت ؟	٦٠	٤	٠٩,٣٧	٠,١
٨٣	هل كنت تتسرع بمعالجتها ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠,١
٨٤	هل تذكر أن تطورا معيا حدثت هذه الفكرة قبل ٥ أيام ؟	٢٠	٤	٠٩,٣٧	٠,١

• أولاً استخدام مصطلح «مواصلة الاتجاه» في مقابل المصطلح الاحصائي *Maintaining Direction* برغم أن المصطلح
المحافظة حل الاتجاه الذى يستخدم في دراسات صفوك فرج وسوى اللاور . ود ، موزد حسب لا شيا . - سوف نلاحظ . أن
الأمر لا يتعلق بفكرة تامة استمرت تماماً لدى المبدع ، وما عليه إلا أن يحلها ويخضع له وجهة ، بل أن الأمر يتعلق أساساً
بصلة حسابية يتعامل فيها عبء من العناصر . ومن ثم فاستخدام لفظ «مواصلة» قد يكون أكثر دلالة عملياً وبشارة إيجابية

تابع الجدول رقم (٢١)

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٩٨	وعل كنت تحاول متعمداً أن تبتذل جمهورها في أبناء أو آخر تصنيف هذه الفكرة ؟	١٦	٤	٠٦,٠٥	٠,٥
١١٧	هل يمثل مستوى فهمك للكثافة هو نفسه من البداهة لنهاية البناء حالة الكتابة ؟	١٦	٥	٠٤,٧٦	٠,٥
١٢٥	في فترات الفراغ التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتيت أفكار متعلقة بموضوع القصة ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠,١
١٣٦	وأن وجدت فهل تعرض على الأصدقاء بها قبل تعاليم ؟	٢٣	١	١٨,٣٦	٠,١
١٣٧	هل تستطيع بعد فترات الراحة أن تتناول الموضوع بطريقة أفضل ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠,١
١٤٠	هل تجد أن لمالك الغيبة ملاقة لما تصفه في الرواية من أفكار ومواقف ؟	٠٩	١	٠٤,٩٠	٠,٥
١٤٢	هل يوجد بين شخصيات رواياتك من يشبهك ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠,١
١٦٦	هل يحدث أن يفسح منك غط الأحداث ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٠,١
١٦٨	هل يكون هذه الظاهر (وما بعد الجلسة) مثالية لشاعرك أثناء الجلسة ؟	٢٠	٢	١٣,١٣	٠,١
١٦٩	هل تجد أخلاقاً بين جو الجلسة والمحو العادي ؟	٢٠	٢	١٣,١٣	٠,١
٢١٤	وأنت تتألم الأحداث هل تظل متبها لأنها تجاليه من صنعك ؟	١٨	٦	٠٥,٠٤	٠,٥
٢٢٢	هل هناك مشاعر معك تتألم خلال فترات المعاينة ؟	٢٠	٤	٠٩,٢٧	٠,١
٢٣٣	هل تلاحظ أن بعض الأيماءات تغير معها العاطف أخرى ؟	١٩	٣	١٠,٢٢	٠,١
٢٤١	هل تدبر وتخطط لرسم لغة متميزة لكل شخصية ؟	١٨	٣	٠٩,٣٣	٠,١
٢٧٤	هل تكون مبهوماً أو مستولاً به مشكلة القصة ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٠,١
٢٩٢	هل يجتريك (الحل) أحياناً في غير جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٢,٠٤	٠,١
٢٩٦	هل تفسر أن لكل الأفكار والمواقف التي تعرضها في الرواية وظيفة معينة ؟	٢٠	٢	١٣,١٣	٠,١
٣١٤	هل تلاحظ قيام روابط وعلاقات من نوع معين بين أتكادوك ؟	٢١	٣	١٢,٠٤	٠,١
٣٠٩	هل تعرض على أن تكون أحداث الرواية ومواقفها مجتمعة ذات دلالة أو دلالات تختف عما يكون لكل منها على أفراد ؟	١٨	٦	٥,٠٤	٠,٥
٣٣٣	هل تجد كل الأمور مبهمة لنهاية الرواية ؟	١٦	٤	٠٦,٠٥	٠,٥

من استقراء نتائج هذا الجدول نلاحظ أن مواصلة الاتجاه ليست محورا ذا بعد واحد ، ولكنه فيها تصور ، وبناء على النتائج التي بين أيدينا ، محور خصيص يتضمن عددا من الأبعاد التي قد نقبذنا مناقشتها في هذا الموضع . ونستطيع من البداية افتراض وجود الزوايا التالية كعناصر أو أبعاد غير مواصلة الاتجاه وهي :

١ - مواصلة زمنية أو تاريخية .

٢ - مواصلة درائية .

٣ - مواصلة خيالية .

٤ - مواصلة منطقية وتنشئية .

٥ - مواصلة ابقاعية ، ومزاجية .

٦ - مواصلة فيزيقية أدائية .

وهذه الأبعاد الستة يمكن ، اذا توفرت بأقدار ملائمة لدى المبدع ، يمكن أن يتجس عنها عمل ابداعي جيد ، لتناول كل عنصر من هذه العناصر في علاقته بفعل الابداع ، وفي علاقة عامة مع الجهد المبذول واتخاذ القرارات المتعلقة بالحركة الداخلية للعمل الابداعي.

١ المواصلة الزمنية والتاريخية :

المقصود بهذا النوع من مواصلة الاتجاه هو احتفاظ المبدع على مدى تفرقه بسياق الأحداث الذي تراكم لديه منذ البداية وحتى نهاية إنجاز الفعل . وهذا يتطلب ذاكرة قوية وتعلكا لاطار واضح المعالم ، وربما كانت الرواية والمسرحية من أكثر الموضوعات تطلبا لهذا النوع من المواصلة . ومن هنا تبرز أهمية ما ذكره لنا عبد الحليم عبدالله من أنه بعيد قراءة كل ما كتب في الرواية عندما يتخلص لكتابة الجزء التالي . وما ذكره توماس وولف من أن ذاكرته الحساسة والمستوعبة للتفصيلات عاونته في إنجاز عمله الروائي كتباً .

٢ المواصلة الاحزائية :

في موضوع فعل يستغرق حيزا كبيرا من الناحية المكانيّة والزمانية ، يكون الإدراك عاملا حاسما ، والإدراك هنا لا يتعلق فقط بالموقف المباشر . ولكنه إدراك لاطار عامة وتفصيلات جزئية ، وربما كان الإدراك في علاقته مع الذاكرة من أبرز مكونات الاطار الذي يتم من خلاله وفي وعائلة تنورية فعل الابداع .

والمواصلة الادراكية فعل أكثر منها موقف ثابت . ومن هنا كان الفرق بين السوى (ففعلا عن المبدع) ، وبين المختل . ومن هذا ما يراه مالكيولم وستكوت من أن أبرز ما يفرق بين المبدع والقصاصي . هو أن الأول يستطيع أن يصل الى أو ينتج تألفات من عناصر جزئية . بينما يعجز الثاني عن ادراك أو صنع مثل هذه التألفات (Wassl cott . 1963)

٣ المواصلة الخيالية :

هل يمكن أن يواصل الفرد خياله ؟ بمعنى هل يمكن ان ينسج المرء صورة خيالية ثم يتمكن بعد ذلك من تنسيبها . ومواصلة هذه التنية دون تناقض أو شطط الى مرحلة متقدمة . ومقنعة ؟ ربما كانت الاجابة على هذه التساؤلات هي بالاحالة الى النتائج الابداعى لدى الروائيين خصوصاً والقنانين عموماً . دون سواهم . فالوصول الى نظرية في الطبيعة أو الكيمياء . تعتمد فى الأساس على مقدمات منطقية . نعم هناك خيالن . ولكنه خيال مؤقت . ربما بالفروض الأولى . لأنه يقود الى نتائج تكون بدورها مقدمات ... الخ .

أما الروائى فهو يبنى معظم أحداثه فى الخيال ، حتى ما يستمد منها من الواقع يصير محكوماً بعد ذلك بالخيال .

ومن هنا كان من الضروري أن ينتج المبدع الروائى بمقدرة هائلة . ليس على التخيل فحسب . بل وعلى المواصلة فى التخيل .

وربما كان ما يذكره الكاتب ثروت أباطة فى اجابته على السؤالين ٣١٩ ، ٣٢٠ من الاستخبار مؤشرا ملائما فى هذا الموضوع حيث يقول :

« توجد صعوبة فى بعض مراحل المعالجة ... والصعوبة التى أجدها ليست فى نقل الأفكار وإنما تكون غالبا (فى) وصل الأحداث وتبنيها وطريقة عرضها » ووصل الأحداث هنا ليس أمر متعلقا بالتسلسل الزمنى فحسب . بل هو أمر يتعلق بالخيال قبل أى شئ آخر . ويصعب الكاتب نفسه على السؤال ٢٩٥ الذى يسأل عن كيفية تحديد وقت حدوث الأحداث فيقول « أن ذلك يتم من داخل الرواية أى وفقا لمسار الحوادث التى هى فى الأساس خيالية » .

ومعنى هذا أن الخطوط الداخلية للعمل التى أصبحت تملك عناصر النمو فى خيال الكاتب . ومن ثم كان علينا أن نتحفظ قبل أن نخصي كثيرا فى تيزي وتحديد

عناصر مواصلة الاتجاه . حيث أن الأمر لا يعدو أن يكون تعديداً اجرائياً مجرد الفحص والدراسة وقد يقودنا ذلك الى تصورات ومفاهيم أكثر وضوحاً لهذه الأبعاد .

٤ المواصلة المنطقية والتقييمية :

يذكر أرنهيم أن حركة الابداع لدى بيكاسو لم تكن تسير فى خط مستقيم ولم تكن تنسج على نسج نغمو البت من البذرة . بل كانت حركة لولبية . صعوداً وهبوطاً . تفدماً ونفثراً ... (انظر الفصل الخامس) ويذكر سوييف أن حركة المبدع (الشاعر) تتم فى وثبات بينما لحظات كفاف من أجل التقدم . وذكرنا عن عبد الحليم عبد الله أنه عندما يجلس للكتابة يقرأ كل ما سبق له أن أبدعه من نفس العمل .

وحين ننظر فى اجابات الروائين على الأسئلة ٢١٤ . ٢٤١ . ٢٩٦ . ٣٠٤ . ٣٠٩ . نجد الكتاب يقررون الأمور التالية :

- ١ - أن النتائج تتفق مع المقدمات .
- ٢ - ان الكاتب يقوم بمجهود معين لرسم لغة خاصة بكل شخصية :
- ٣ - أن الأفكار التى توضع فى الرواية يقصد الكاتب الى جعل وثيقة معينة لكل منها .
- ٤ - أن هناك روابط عضوية بين افكار القصة .
- ٥ - أن الأفكار الكلية فى القصة لها مغزى اكبر من مغزى كل جزء

والخط الذى يربط بين هذه الأفكار أن جهداً تقنياً بارزاً يظل ملازماً ١ كاتب من بداية العمل حتى نهايته . وادراكه لوظائف الأفكار ومغزاها وطبيعة اللغة والألفاظ واستنتاج النتائج من المقدمات . كل ذلك يدلنا على أن مواصلة الاتجاه ذات جانب يعتمد على المطلق خاصة ، وعلى التقييم الجاهل بصفة عامة .

على أن هناك بالطبع فروقا فردية فى قدرة الأشخاص على الوصول الى نتائج أو أنجازات ، اعتماداً على مآلديهم من خبرة ومعلومات . وفى دراسة نشرها وستكوت ١٩٦٨ يشير الى وجود أربعة أنماط من الناس يختلفون فى قدرتهم على الخلدس أو الوصول الى نتائج انطلاقاً من كم محدود من المعلومات وهم فيما يرى :

- ١ - نمط يصل الى نتائج سليمة بسرعة . ودون حاجة الى معلومات كثيرة .
- ٢ - نمط يصل الى نتائج غير سليمة بسرعة ودون اعتماد على معلومات كثيرة .
- ٣ - نمط يصل الى نتائج سليمة يطمع حاجتهم الى معلومات كثيرة .

٤ - نمط يصل الى نتائج غير سليمة ويظهر مع استخدام معلومات كثيرة .
والنمط الاول فبا يرى وستكون هو النمط الحدسي . والنمط الثالث هم فئة
بحلول المشكلات .⁽¹⁾ (westcoth, 1968)

والأمر المهم لنا فى هذا الموضوع هو أن كتاب الرواية ، يختلفون من واحد
لآخر فى كم المعلومات المطلوب ، وفقا لظروف متعددة ، منها مايتعلق بهدف
الرواية ، ومادتها . ومنها مايتعلق بقدرات المؤلف وسماته ... الخ . لكن الأمر المؤكد
أن الاحتياج للمعلومات فى سياق ملائم ، هى مما يميز كاتب الرواية وهو يقوم بذلك
من خلال نظرة تقييمية متواصلة ومستمرة . والا فقد العمل عضوبته ويخرج على
حججه .

ويذكر مرجحون أن الكاتب القصصى (شأنه شأن أى مبدع آخر) يبدأ
بمكتباته وأطره ، ويكون مجهوده الأساسى فيما بعد مرجحاً لملئ الثغرات والفراغات ،
بحيث لا يظن الضلل . ويأخذ صورته النهائية .. (برجسون ، ١٩٤٦ ص ١٤٨ .
١٩٩٩) بعملية الملئ هذه . اذا كان ماذهب إليه برجسون صحيحاً ، تعتمد على حاسة
تقييمية ونظرة حالية متعمقة . ليس ذلك فحسب . بل أن هذه الظروف وتلك
الحاسة تمتد بامتداد فعل الابداع وحتى نهاية العمل المبدع .

هذا . وسوف نعاود الحديث عن الجانب التقييمى عندما نتعرض لجانب
النواصل فى العمل الفنى .

٥ المواصله الابحاثية والابداعية :

فى دراسة للدكتور سريفي رحمه الله محمد محمود . تبين وجود علاقة متحبة بين
السمات المزاجية والقدرات الابداعية . وقد عرضنا لذلك من قبل ، والأمر الذى
وقفنا عنده بخصوص هذه الدراسة . هو أن الناحية المزاجية كسمة قد تختلف عن
الناحية المزاجية كموقف . ومن هنا تكاد تكون ثمة أو اهتمامنا يفحص العلاقة بين الأداء
الابداعى وما يلابسه من حالات وجدانية .

(1) problem solvers.

ولقد لاحظنا أن المبدع ينضج في العمل لايقاع معين ، من ذلك ما يذكره نجيب محفوظ من أنه يكتب كل يوم — عندما يتصدى لكتابة رواية فيها عدا يومي الخبث والجمعة . ونلاحظ أن الكاتب في اجاباتهم على السؤال ١١٧ يذكرون أن التحسر يستمر على مدى جلسة العمل ، كما يذكرون في اجاباتهم على السؤال ٢٢٣ أن الحالة الوجدانية أثناء الجلسة تكون مختلفة عنها في غير جلسة الكتابة .

وإذا كان ذلك كذلك بمعنى :

١ - أن الحالة الوجدانية أثناء الكتابة مختلفة عنها في غير جلسة الكتابة .

٢ - وأن هذه الحالة تستمر طوال الجلسة .

كان معنى ذلك أن الكاتب مطلوب منه بذل جهد كبير للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية في غير جلسات الكتابة .

والحقيقة التي تسفر عن وجهها من كل ماسبق هي أن موقف العمل يكون مختلفا عن موقف الملهو مثلا أو تناول الطعام .

وقد فصلنا إلى الكاتب أمين ريان نسفر منه عما إذا كان يوجد خلاف بين فعل الابداع وعدد آخر من الأفعال ، وتبين لنا المقارنة التالية الفروق التي تصورها كما يعيشها هو شخصيا بين فعل الابداع وبعض الأفعال الأخرى (استنبار بتاريخ ١٦/٣/١٩٧١) .

أ فعل الابداع وتناول الطعام :

لا يوجد وجه شبه أو علاقة بينهما ، من حيث أن الابداع بذل إلى الخارج ، والأكل دفع إلى الداخل .

ب فعل الابداع والنوم :

العمل الفني نوع من الترويح والتنبه . والنوم نوع من الانطفاء والآنحسار ولا يكون لنا ارادة فيها نفعل خلاله على نحو ما يكون ذلك أثناء الابداع .

ج فعل الابداع والمشي :

يقرب المشي من العمل الفني ، وأقصد هنا المشي غير المقصود. المشي الذي له صفة الترويح والجرد من الغرض ، يمكن أن يشحن البطاريات للعمل الفني من خلال التفكير... الجسم يتحرك والعقل مقيد وهذا أفضل ، لاني للتخطيط للعمل

الفنى ... أخرج ألف جزيرة الزمالك فتقرب أفكارى ومشاعرى وبذلك أقترب من موضوعى .

د فعل الابداع والتفلس :

التفلس لا أدرى فيه صلة بين وبين العمل الفنى الا أن اضطرابات نفسية تحدث أثناء العمل الفنى . ترجع الى الشد والتوتر والأنفعال . الواحد يتفحص الأحداث فى حالة الوداع مع حالة وهى بظلة روايه الحركة المنشورة كنت أحس ببرودة وأنفاس تقطع .

س - هل ذلك راجع للذكرى الحقيقية (حيث أن البطلة لم تكن خيالية) أم لعلنا كنت بموقف العمل ؟

ج - حدثت أن قلت لك أن حالة الحضور يشى الانسان فيها الزمن . بينى ما فيش بعد زمانى بينى وبين الأحداث .

والنتيجة التى تخرج بها أن مواصلة الاتجاه من الناحية المراجعية والوجدانية . مما يبر المبدع وفعل الابداع . فالجهد الانسانى ليس ذا طليعة متجانسة من موقف عادى الى موقف ابداع . وقد لاحظنا فى الفصل الثالث أن الفعل لا يتحدد فقط على مجرد الرغبة فى انجازه بشكل معين . بل هناك منغيزات متعددة تتدخل فى تشكيله وتوجيهه .

وربما كانت العادات التى يكوئها المبدع والتى اشرنا اليها فى الفصل السابق مما يشكل الى حد بعيد حركته أثناء فعل الابداع . كما أنها تساهم فى توجيه طاقته الوجهة الملائمة .

٦ - الواصلة (القضيقة) الجسمية والادائية :

احتفظنا بهذا الجانب من الواصلة الى النهاية . لأنه فيما تصور هو محصلة كل ما سبق من جوانب الواصلة . ولأنه هو الجانب المسئول عن أخراج المادة المبدعة الى حيز التفعيل .

ونود فى هذا الموضع أن نشير الى أن القصور فى أى جانب من الجوانب السابقة

منفصله نتيجة حتمية عند الأداء . على أنه من المطلوب احتفاظ المبدع بقدر من الطاقة البدنية والنفسية يعينه على المواصلة .

ومن ذلك ما يذكره توماس مان أنه عندما كان مريضاً وغير قادر على الكتابة فى رواية دكتور فاوستوس كان احساسه بالعمل كاحساس مريض قد جرح مفتوح يريد له أن يلتئم .

وبالنظر فى الجدول رقم (٢١) نلاحظ وجود عدد من الأسئلة تؤكد أهمية لاحتفاظ بقدر معين من الطاقة من ذلك السؤال ١٣٧ ، حيث يجيب ٢٢ كاتباً فى مقابل كاتب واحد (١٧٣٨) بأنهم بعد فترات الراحة يتناولون الموضوع بطريقة أفضل . ونستطيع أن نتصور احتفاظ المبدعين بنفس القدر من الراحة على مدى فترات المطالعة .

ويذكر جورج مينون أنه قبل أن يبدأ كتابة قصة يستدعى الطبيب للتأكد من عدم توقع متفصت لمدة ١١ يوماً ، يقيس الضغط ويقصص كل شئ ثم يوافق على البدء فى العمل ، وقد سئل سمون عما اذا كان الطبيب يحضر فى النهاية بعد كتابة القصة فأجاب بنعم . ويلاحظ أن ضغط الدم أقل مما كان عليه . وهو ينصح بعد الرواية بالاستراحة لمدة شهرين (rowley. M., 1962, P. 137)

ويذكر كابوت (capote) أنه يكشف الحكاية فصلاً وراء الآخر . وأنه يأخذ نفسه بذلك بصفة منتظمة بحيث يكتب فى كل يوم فصلاً ، وإذا حدث وتوقف لمدة ٤٨ ساعة بسبب المرض . فإنه يتخلص من الجزء الذى أنجزه ولا يعود مطلقاً الى هذه القصة

الفصل بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتقييم :

لاحظنا فى الفقرات السابقة ان مواصلة الاتجاه ليست عاملاً بسيطاً ، بل هى ذات جوانب متعددة . ولعلنا لاحظنا كذلك أن أهم ما يميزها هو الوعي . ذاكرة وادراكا ، بالحدود التى يتقدم خلالها . وعملية التقدم لا تتم بمجرد الرغبة أو النقائىة ، من حيث أن الموقف يحسد على ترك الاتجاهات واختيار أخرى . وعلى هذا فإن مواصلة الاتجاه فى عملية الابداع تتطلب قدراً من الجرأة فى اتخاذ القرارات . ليس

فقط القرارات المؤثرة في سيرة أحداث وأفكار الرواية . بل وكذلك في عملية مواصلة الفعل الابداعي ذاته .

واتخاذ القرار يرتبط بعدد كبير من جوانب النشاط النفسي . من ذلك مثلا علاقته بالمجازفة^(١) . وقد لاحظ والاس وكوجان علاقة بين المجازفة والابداع . صحيح أنها علاقة ليست مستقيمة ولكنها مؤشر على طبيعة فعل الابداع .

كذلك لاحظ بريم وهوف وجود ارتباط بين عدم تحمل الفوضى والابداع (Brim & Hoff, 1957) وهو الأمر الذي زادته وضوحا فيما

بعد دراسات د . سوف ود . عبد الحليم محمود ود . سلوى الملا من وجود علاقة ضمنية بين هذا الجانب وبين الأداء الابداعي مما سبق لنا عرضه في الفصول السابقة بقدر من التفصيل .

والدراسات التي أجراها وستكوت عن الخدسين (Westcott 1968) ونلني أشركا اليها من قبل تشير الى وجود أربعة أنماط من الناس لكل منهم أسلوبه وطاقته في الوصول الى نتائج سليمة بناء على ما يقدم له من معلومات . ونفسنا لتتائج وستكوت يمكن أن يتضح إذا افترضنا أن كتاب الرواية نمط خاص . فليسوا هم الذين يصلون لنتائجهم بسرعة ويقدر قليل من المعلومات . ولا هم الذين يصلون لنتائجهم ببطء ويقدر كبير من المعلومات . بل هم يصلون الى إنجاز أعمالهم ببطء ويقدر قليل من المعلومات . وقد يكونون في ذلك مختلفين عن الشاعر وكاتب القصة القصيرة من حيث أن الاشرافات التي تبرز في خيال المبدع تحتاج الى عملية تهيئة وترتيب ولحزم . الأمر الذي يتطلب قدرة عقلية على تنظيم وشجاعة ملائمة لاتخاذ القرار . وجزأة مناسبة لعرض الموضوع على المتخبرين . ولكن بين هؤلاء من ذلك ؟

يوضح لنا الجدول رقم (٢٢) النتائج التي توصلنا اليها من خلال الاستخار

• جدول رقم ٢٢ •

رقم	السؤال	نم	لا	كلا	مستوى الدلالة
١٩٠	هل يمكن أن نحاذر بين أكثر من وجهة نظري الآحداث ؟	١٤	٨	٠١,١٤	-
١٩٧	هل تكون النتيجة متفقا دائما مع مقدمات الأمر ؟	١٦	٨	٠٢,٠٤	٢٠
٢٠٠	هل نمر بعض الشخصيات على عدم السؤال عن هذا الفرد ؟	١٢	٩	٠٧,٧٨	١٠
٢٠٤	وسى تكشف ذلك أثناء الكتابة أوفى النهاية ؟	١٠	٤	٠٩,٧٨	٢٠
٢٥٠	هل تبنى أفكار حيث نحاول عرضها من خلال الرواية ؟	١٩	٥	٠٧,٠٤	٢٠
٢٨٤	هل يكون أمامك أحيانا أكثر من حل للمسألة ؟	١٧	٤	٠٦,٨٦	٢٠
٢٨٩	هل يحدث أن تفكر الأمر وتترجح لفظة معينة ؟	١٦	٢	٠٩,٣٩	٢٠
٣١٦	هل حدث هذا (كم من إحدى الشخصيات تصبح عينا على الرواية) هل شخص سببا بطريقة أو بأخرى ؟	١٨	١	٠٤,٠٠	٢٠
٣١٨	هل تغير وتقطعا الرسم لغة مميزة لكل شخصية ؟	١٨	٤	٠٧,٦٨	٢٠
٣٢٥	وعند عودتك للمعالجة (بعد مدة انصراف) هل تكون الأمور أكثر وضوحا ؟	١٧	١	١٢,٥٠	٢٠
٣٢٧	وإذا ظلت غير واضحة فهل يوجد أسلوب معين تتبعه لاستيعابها ؟	١٩	٣	٠٢,٠٨	٢٠
٣٤٠	هل تغير فيها تكتب خلال كل حلقة ؟	١٨	٦	٠٥,٠٤	٢٠
٣٤٧	هل تراجع المسودة الأولى دفعة واحدة ؟	١٩	٤	٠٨,٥٢	٢٠
٣٥٦	هل تقدر أن لكل الأفكار والمواقف التي تعرضها ل الرواية وظيفة معينة ؟	٢٠	١	١٥,٤٢	٢٠
٣٦١	هل تقف بالتفكير الخاص أمام بعض ما تكتب ؟	١٩	غير	٢١	٢٠

ومن استقراء النتائج نستطيع ملاحظة عدة أمور :

- ١- أن المبدع يقوم بمجهود انشائي ويتحسس للشئ في العمل .
- ٢- أن بعض الأفكار أو الشخصيات تدخل على غير رغبة المبدع ، وأحيانا ماتسرد عليه .

٣ - أنه أحيانا لا يتمكن من نفي الشخصية عن وجهة نظرها ، ويذكر البعض أن ذلك ينجم في النهاية لصالح العمل .

٤ - أن الغموض أحيانا ما يُعجز الكاتب عن المواصلة ، وهو بشرح ليعود برؤيا أوضح .

٥ - أن المجال أمام المبدع ليس على درجة واحدة من التجانس ، وعلى المبدع أن يحفظ بالمفاتيح التي تتيح له عدم الوقوف على عتبات الأبواب .

٦ - اتخاذ القرارات يتم من خلال نظرة تقييمية للعمل - وربما كان ما ذهب اليه

هولمان (Hallman) ، من وجود حالات وجدانية جمالية موازية لحالات ومراحل فعل الابداع ، مما يوضح خصائص الظروف النفسية في العمل الابداعي حيث يرى أن اللذة تحدث بصورة تلقائية في مرحلة الاشراق ^(١)

وعلى الرغم من أن هولمان يتوقف عند اللذة المصاحبة لهذه المرحلة على أساس أنها مسألة تلقائية فجائية لا يمكن للمبدع دفعها أو استبقاها . على الرغم من ذلك ، فإنه يذكر أن المرحلة الأخيرة من اللذة وهي الموازية لمرحلة التنفيذ تصمم فيها خيالاتنا والمبدع فيها محتاج للتعرف على مطالب الجماهير ومعاشيتنا ، ومن ثم تكون الصياغة ملائمة لهذه المطالب (Hallman . 1966)

ونقد رأينا من قبل أن التضمين الى مراحل مستقلة ومتميزة لا يثبت أمام الفحص المتعمق . ومن ثم كان لنا أن نستنتج مما يورده هولمان أن التعرف على مطالب الجماهير وصياغة العمل المبدع بناء عليها يمكن أن يتم على مدى فترات المعالجة ومن خلال قرار يتخذه المبدع .

وفي دراسة نظرية لبيردزلى Monroe Beardley . يقول أن الفنان في البداية يجد من السهل عليه ضم عنصر الى آخر ... أما في النهاية فإن ذلك أمر صعب . لأن الأمر يحتاج الى إعادة نظر في العمل من بدايته ، وربما أعيد من جديد . ويرى بيردزلى أن الفنان يمكن أن ينتهي من العمل ، ولكن هل معنى ذلك أن الفصل قد تم ؟

يعلق بيردزلى بأن هذا أمر صعب ، ويختلف من فنان لآخر ، وذلك لاختلاف

القدرة على التقييم . أو بمحاولة بيردزلى لأن عين الرضا تجاوزت من قنن لآخر .
Beardley . m 1965

وإذا جاز لنا أن نعلق بشئ في هذا الموضع ، فهو أن فعل الابداع ليس منقسما الى عناصر مستقلة على نحو ما رقصنا فكرة المراحل للتنمية . فنحن نلاحظ أن فعل التقييم مرتبط بالقدرة على اتخاذ القرار ⁽¹⁾ والمجازفة أو المخاطرة ⁽²⁾ . كما يرتبط بالقدرة على تحمل الغموض ، وعدد آخر من السمات المزاجية . فضلا عن الجوانب الأخرى التي سبق أن عرضنا لها في حديثنا عن مواصلة الانجاء .

ولكن بعد كل هذا - ماذا عن تلك الآلة العجيبة - المبدع . ماهي حدود طاقته ؟ . وما هو الجهد المطلوب منه لممارسة فعل الابداع . وعلى أي نحو يتم ؟ هذا هو موضوع الفقرة التالية .

عملية الابداع والجهد التنفيذي :

الحديث عن الجهد بعد هذه المرحلة الطويلة يمكن أن يكون تحصيل حاصل ، حيث أننا على مدى تناولنا لفعل الابداع كنا نتحدث عن أداء يقوم به المبدع ، وهذا الأداء هو في الحقيقة محمول على جهد نسط .

ولكننا في الواقع نعود اليه هنا لنشير الى جانب ربما أهمل لدى كثير من الباحثين . ذلك هو المستوى المطلوب من الطاقة لانجاز فعل الابداع .

ولقد رأينا عند حديثنا عن مواصلة الانجاء أنه محور ذو خصائص معقدة وجوانب ثرية . كما أننا لاحظنا أن الأداء الابداعي لا يتم الا من خلال جهد تقيسي في اطار قرار يتخذه المبدع . وعلى هذا فاذا افترضنا أن المبدع لديه الانجاء وهو قادر على اتخاذ القرار بناء على نظرة تقييمية ولكن مستوى الطاقة لا يؤهله للانجاز . ماذا سيحدث ؟ .

نصور أن الأمر سينتهي على نحو ما يذكر ترومان كايبرت فيما اوردنا عنه . بأنه سيودع القصة الى غير رجعة ، ومن هنا كان الجهد ومستوى الطاقة من الزم لزوميات فعل الابداع .

(1) Making Decision

(2) Risktaking

ويشير الجدول رقم (٢٣) الى عدد من الاجابات قد تلقى بعض الضوء على هذا الجانب من فعل الابداع

جدول رقم ٢٣ .

رقم	السؤال	نم	لا	كا	معى الدلالة
١٠٨	هل يكون من السهل بعد ذلك القيام بشاى	١٧	٤	٨٠٠٥	١٠٦
١٠٩	تعبثت قبل الجلسة (البدء فى الكتابة) ؟	٠٦	١٨	٥٠١٤	١٠٥
١١٧	هل تجد وقتا لكل جلسة ؟				
١١٧	هل يظل مبتدى تمسك للكتابة هو نفسه من البداية للنهاية أثناء جلسة الكتابة ؟	١٦	١٥	٤٠٧٦	١٠٥
١١٠	هل تعتقد أن لخالق النسخة علاقة مماثلة ؟				
١١٦	الرواية من أفكار ومواقف ؟	٠٩	١٦	٦٠٤٠	١٠٥
١١٦	هل المبتدئ مرة مع ما نكتب للمبتدئ أنك	٠٨	١٣	١٠٤٥	-
١٢٣	عصرت على أساس أنك تعيش الواقع ؟				
١٢٣	هل هناك شعور معين لتلك خلال فترات				
١٢٣	المعاينة ؟	٢٠	١٤	٩٠٣٦	١٠٦
٣١٩	هل تجد صعوبة فى بعض مراحل المعاينة	١٧	١٧	٣٠٣٧	١٠٠
٣٤٠	عقل أفكارك من دخلت الى الورق ؟	١٨	٠٦	٥٠١٤	١٠٥

التحليل يعتمد على اجابات المبدع فقط

والخبط العام الذى يربط بين هذه الاستجابات هو أن الجهد الذى يقوم به المبدع لا يقل مع التقدم فى الجلسة . وهو قد ينسى نفسه ويتصرف على أساس أن ما يعالجه واقع وليس خيالا . ثم أن حالته النفسية علاقة بما يضيفه من أفكار فى سياق الرواية . ويقر الكاتب بوجود صعوبات لتقل أفكارهم الى الورق . كما يقررون بأنهم يعدلون أثناء الكتابة وهذا ما لاحظناه عند تحليلنا لسودات روايات بعضهم .

وربما كان النشاط المصاحب للإبداع الفنى مختلفا بعض الشيء عن النشاط والتفكير اللذين يتسميان بالأنشطة الإبداعية الأخرى . من حيث أن الفن تكون نتيجته عملا يتميز بالذاتية والخصوصية . على عكس الإبداع فى مجال الهندسة أو

الطبيعة أو الذرة مثلا . حيث لا تحمل النتائج أسماء أو بصمات مبدعها . نظرا لصفة التخصص والاعتماد المتبادل بين نتائج باحثي هذه العلوم . ومن هنا كان الجهد المبدول فى العمل الفنى أقرب لأن يكون قضية شخصية .

وبما كانت هذه النقطة من أبرز ما يميز الجهد المبدول فى العمل الفنى . حيث إنه جهد ثنائى واختبارى . ولدى المبدع الحرية فى صياغة هذا الجهد المطلوب الذى يرتضيه . ولديه الحرية كذلك فى وضع أو عدم وضع أى أفكار أو ألفاظ . هذا مع الالتزام بالالتزام بالقواعد الفنية المتعارف عليها .

وقد يكون ذلك من الأسباب التى جعلت روجرز (Rogers) وماسلو وفروم (Fromm) وكوبى (Kubie) . يرون أن التعبير عن الذات والتفرد . من أبرز ما يميز فعل الإبداع . على أن المبدع لا يعبر عن ذاته فقط . ولا عن قضائيه بوجه خاص . بل هو فى انشغاله بضمير الجماعة . ويصدر حسن تعبئه هذا الضمير . يكون مبدعا . (Mekler & shontz, 1965)

وقد عرض سويف لحركة الشاعر أو جهده أثناء التنفيذ فقال : .. أن حركة الشاعر تتلخص فى أنه « يدفع .. فى مجموعة من الوثبات بينها لحظات كفاح .. فهذه لحظة نيزج فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة مما يدفعه للأسرع فى كتابتها خشية أن تضيع .. ويتم الشاعر تسجيل الوثبة وكأنما أسدل بعدها ستار . لكن الشاعر ينظر مندفعا وهو الآن بكافح . ومن المحقق أنه فى هذا الكفاح يشعر بإنه ، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقف فى سبيله . ما هو هذا الحاجز بالضبط ؟ ان الشاعر يعانده باعتباره جزءا من الموضوع قد ساد المجال .. الخ » .

(سويف . ١٩٧٠ ص ٢٩١ - ٢٩٢)

ونلاحظ أن هذه النتيجة تلتقى مع نتائج الدراسة الحالية . من حيث أن الجهد المبدول يرتبط تماما بالأنية الخاصة بالمبدع . وتكون أشد بروزا عندما يصادف معوقات تشيع جوا من الغموض فى المجال . ومطلوب من المبدع أن يتجاوز هذا الغموض . وقد يستطيع ذلك أثناء الجلسة . وقد لا يتمكن من ذلك فينصرف على نحو ما يجب الروائيون ، الى بحث الوقت المناسب . وهو يعود ليجد الأمر أكثر انفتاحا والمجال أكثر وضوحا .

فعل الابداع بين المبدع والخلق (التواصل) :

تحدثنا فى الفقرات السابقة عن الجهد الذى يبذله المبدع فى الوصول الى تحقيق ما يريد . وقد وصلنا الى أن فعل الابداع ليس أمرا بسيطاً يسير فى خط مستقيم . بل لايتصور أن يتخذ لنفسه خطاً مسافراً واحداً ، وعلى مدى فترات المعالجة يبدو أن المبدع يعمل من خلال مجال غير متجانس . سواء كان هذا المجال متعلقاً ببيئة الخارجية أو بالظروف الداخلية ، وعليه بقوة شخصية ومثابرة . أن يصمد وأن يواصل من خلال الغموض وعدم التجانس فى المجال الابداعى . بشرط وعيه المتواصل بالحدود التى عليه أن يظل فى أطوارها والأهداف التى يريد تحقيقها .

ويذكر موريس شتاين (M. stein) فى دراسة له بعنوان «الابداع فى مجتمع حر» أن التقييم أمر ضرورى فى الابداع ، والا كان الانتاج غير مختلف عن انتاج المجانين . ويفرق الباحث بين طبيعة مرحلة التلقى لدى المبدع ومرحلة التحقيق . حيث يكون المبدع فى مرحلة التلقى أقرب الى المستقبل ، أما فى مرحلة التحقيق . والتقييم هنا عمود رئيسى فيها . فان المبدع يكون ايجابياً ويستشهد شتاين بما يذكره ييكاسو . من أنه فى المرحلة الأولى يكون كمن يطفى أمراً ، أما فى المرحلة الأخيرة فهو يبدأ فى تقييم عمله بدقة .

وإذا كنا تربط فى هذا الموضوع بين التقييم والتلقى . فذلك لأن التلقى والتدقيق فى تفديرتنا يساهمان بشكل جوهري فى عملية الابداع .

ولقد سبق أن عرضنا لعدد من اجابات الكتاب توصلنا منها الى أن المبدع يقوم أثناء الانجاز الابداعى بتوجيه جزء من جهده الى التقييم . والحقيقة أننا لا يمكن أن نتصور أن عملاً ما يتم كيفما اتفق دون نظرة نقدية من الفاعل أو المبدع . ونحن نؤكد المبدع أن أحداً لن يرى ما توصل اليه . لسبب أو لآخر . فان النتيجة . فبا تصور ستكون عزوفه عن المواصله . أو عدم توقيفه فى الأدلة . أو التزوع الى تحقق انتاج برى . غير ملزم بالقالب السائدة والأشكال المتعارف عليها . هذا فضلاً عن أن القائم بالفعل . وخاصة فى مجال توجيه رسالة . يضع فى اعتباره متلقى تلك الرسالة ، حتى وهو يعدها .

والتقييم يمكن أن يتم من أوله كلمة الى آخر كلمة وعبر عملية التنفيذ . وقد لا يتم بشكل كامل الا فى نهاية العمل . ويمكن أن يقوم به المبدع شخصياً ، كما يمكن

أن يشترك معه آخرون من ذوى الراى الصائب والمشورة المختصة .
وسوف نورد فيما يلى عددا من اجابات الكتاب لى الى أى مدى يكون
التواصل عنصرا فعالا فى عملية الابداع على نحو ما يوضح الجدول رقم (٢٤) .

« جدول رقم ٢٤ »

رقم	السؤال	نم	لا	كا	مستوى التفاهة
٣٦٤	هل تعتمد برأى الآخرين فيما تكتب ؟	١٨	٠٦	٠٥,٠٤	٠٥
٣٦٥	هل تحاول أن تحصل سبر على موقف معين ؟	٠٦	١٨	٠٥,٠٤	٠٥
٣٦٦	هل تحاول أن تجعلهم على انشاء موقف معين من عملك ؟	٠٢	٩٢	١٥,٠٤	٠١
٣٦٩	هل ترفض آرائهم أحيانا ؟	٢٦	٠٢	١٤,٠٨	٠١
٣٧٦	هل لك جمهور خاص فترض على رأيه ؟	١٤	٠٧	٠١,٧	٢٠
٣٧٨	والجمهور الأكبر هل يسلك التصرف على رأيه ؟	٢٠	٠٤	٠٩,٣٧	٠١
٣٧٩	هل تحاول التوصل العرب على رأيه ؟	١٨	٠٩	٠١,٠٤	-
٣٨١	والنقاد هل نغرم على أن تعرفه على آرائه ؟	١٦	٠٧	١٢,١٦	٠١

وواضح من الجدول كيف أن الكاتب حريص على رأى الملق سواء كان هذا الملق
جمهوراً عاماً أم جماعة خاصة أم من النقاد .

وفى عدد من رسائل لورنس التى قنا بنحليل مضمونها . لاحظنا أنه على
مدى ثلاث سنوات وشهرين (المدة من ١٩١٢/١/٩ إلى ١٩١٥/٣/١٩ . وهى المدة
التي فحصنا رسائله خلالها) . لاحظنا أنه يعتمد على رأى الآخرين فى وضع كلمة
النهاية لأعماله الأدبية

ومن بين الآخرين الذين كان يعتمد عليهم لورنس : برتراند رسل
(B. Russell) وأدوارد جالرت (E. Garnet) .
وماكلويد (A.W. Melend) وهوبكين (W.E. Hopkin)
وأدوارد مارش (E. March) وآخرون . ولكن الملاحظ أن معظم
الملاحظات كانت موجهة الى ادوارد جارنت .

ومن أهم العناصر التي تفسنها هذه الرسائل - حاجته الملحة الى رأى جارت فيما يتج - وقد كان يثور أحيانا لأعترض جارت على عنصر أو جانب في إحدى قصصه - كما أنه كان يشير الى موضوع المال العائد من النشر ، مما يعطى انطباعا بوقوعه في شرك الناشرين - وما قد يجره بعد ذلك عليه من الرضوخ لمعايير الكسب التجاري - ويشير في أحد خطباته بتاريخ ١٨/٤/١٩١٣ الى أدوارد جارت أنه سيرسل اليه مسودة^(١) لأحدى رواياته - ويطلب رأيه - ويشير الى أن جارت قد لا يحيا ولكنه - أي لورنس - معجب بها . (Monroe, H., 1962 P. 200)

ونستطيع أن نستشف من هذه الرسالة أن لورنس كان يمتلك أثناء العمل حسا تقيميا يمكنه من تصور رأى الآخرين في عمله - ولكنه مع ذلك ومع اقتناعه برؤياه - وتصوره أن الآخر قد لا يتفق معه - يصبر على أنها (الرواية) شيقة وجسيلة - وهنا نلاحظ أن الكاتب قد توصل الى حدود عملية - يصعب عليه ازيالها واعادة البناء من جديد - ومن ثم يدافع عنها وقد يستمر في مواصلة اتجاهاه دون توقف - وفي تحليلنا لمضمون اعترافات توماس مان لاحظنا أنه يعتمد على آراء متعددة بشأنها ما قد يساعده على انجاز الرواية بصورة لائقة .

على أننا نلاحظ في هذا المجال - سواء لدى لورنس أو توماس مان أن عملية التقييم تتم من خلال عملية التوصليل - الأمر الذي يزودنا بقدر معقول من الثقة في صحة الرأى الذي توصلنا اليه - وهو أن عملية الابداع لا تتم أولا ثم يحدث التقييم والتوصليل - بل أن جميع العناصر تدخل في تشكيل فعل الابداع - سواء كانت عناصر متعلقة بالمبدع أو بالمجتمع أو بالظروف الفيزيقية المحيطة .

وقد يتم التقييم بصورة ذاتية - أى يقوم به المبدع نفسه - وهنا علينا أن نذكر أن المبدع ليس زرعاً شيطانياً مقطوع الصلة بالتاريخ والسياس والثقافة مجتمعه - ومن ثم فهو حين يقيم عمله - فإن ذلك يتم في الغالب من خلال عملية مقارنة - وقد لا تكون متعمدة - بالقيم الفنية والثقافية السائدة .

والمبدع الأصيل هو الذى يتمكن من الالتزام بالأصول والقواعد الفنية - ويمكن في نفس الوقت من تجاوزها - أحضانا لتطلعات الجماعة ومطالبها وقضاياها .

وربما كان للآخر وتليفة أخرى . وهي عملية ضبط طموح المبدع . الأمر الذى يبعد من سهولة وتدفق الأفكار والحوادث . مما قد يُعجزه عن الحسم بتهابة معقولة . وهذا ما أشار إليه توماس وولف بقوله «لن الشك بدأ يزحف إلى عقلى . وربما لا أعيش حتى أنهى هذا الكتاب ... خدمنى الحظ . حيث تعرفت على صديق .. وإنى لادرِك الآن أنى لم أخطم بفضل حكمة وصبر وشجاعة هذا الرجل ... لقد كان مراقبا ماهرا للمعركة . معركة الابداع . ولقد نجح فى الابقاء على داخل المعركة .. »

أذن فالعمل الابداعى لا يتم فى فراغ . ولا تتصور وجود فرد لا ينتمى الى جماعة . تتحمس ليراعته . وتقوم من هيوطه . واذا أحس المبدع فى لحظة أنه بلا سند نفسى يتعاطف معه ويتفهم وجهه نظرة . فإنه حينئذ . قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد .

تكون هذه النقطة قد وصلت الى النهاية ، واذا كانت النهاية فى عملية الابداع تتكشف من خلال عملية التوصليل . حيث ينمى العمل مستقلا ومتفاعلا مع باقى الأحوال الفنية فى المجتمع . وقد تتكشف حينئذ فيه جوانب خصوصية أو مناحى قصور ، مما يدفع المبدع الى العمل من جديد ، اذا كان ذلك كذلك . فان هذه الدراسة هى الأخرى . اذ تضع كلمة النهاية ، فهى فيما نتصور ليست أكثر من لبنة فى بناء . ولابد من الاستمرار والمواصلة . حيث أن ماتوصلنا اليه من نتائج لا يمكن ان يكون هو القول الفصل فى عملية الابداع ، قد يكون فى النتائج بعض الجوانب الإيجابية . ولكننا نعلم بوجود عناصر أخرى مازالت فى حاجة الى مزيد من الاستكشاف مما سيوف نعرض له فى خاتمة هذا البحث .

خاتمة

إذا كان مابقال من ان نجاح اى دراسة يكن فى القدر الذى تتيه من مشكلات قولاً صادقا فان الدراسة الجالية . بما توصلت اليه من نتائج . وبما لم توصل الى حله من مشكلات قد توصلت الى تحقيق هدفها . وان كان من الضروري ان تحفظ كثيرا قبل الادعاء باننا قد حققنا كل أهدافنا .

والمشكلات التى أبرزتها هذه الدراسة . وتتطلب مزيدا من التناول يمكن الإشارة الى بعضها فيما يلى : —

١ الاتزان النفسى :

لاحظنا من خلال نتائج هذه الدراسة ان الاتزان النفسى . يلغى دورا هاما فى عملية الابداع ، ليس فقط كهدف يود المبدع الوصول اليه . ولكن كعنصر فعال فى سير العملية . والاتزان النفسى يتطلب القضاء على التوترات الناشئة نتيجة احتلال عناصر المجال السلوكى للمبدع . ومن هنا كان الوصول الى هذه الحالة مطلباً أساسياً للفنان .

غير أننا فى مجال الرواية ، بحكم أنها عمل طويل يتطلب مدى زنيا طويلا . نلاحظ ان المبدع يظل مواصلا العمل لمدة غير قصيرة . فهل الوصول الى حالة الاتزان يتم فى نهاية كل جلسة أو فصل ؟ أم يظل التوتر قائما حتى نهاية العمل ؟

تصور ان التوتر يظل مصاحبا للمبدع عبر رحلة الابداع . وان كان هذا لا يمنع من الإشارة الى ان كل جلسة ابداع تلعب دورا في تزويد المبدع بعناصر رضا واتزان وأن كان ذلك يتم بصورة جزئية . الى ان يصل المبدع الى نهاية العمل الفني . فلاحظ أن الاتزان النهائي . أو الهبة فيما يذهب الى ذلك هولمان (Hollman) قد تحققت . ويمكن لنا في هذا الصدد افتراض وجود مستويات مختلفة للتوتر . توتر موفق خاص بالفرد في موقف محدد . وتوتر محوري مصاحب للفرد باستمرار . وتوتر سبقي . أي يضم الفرد مع الآخرين في حالة توترية عامة ... الخ . مما يدعونا الى مزيد من دراسة هذا البعد للكشف عما يمكن ان يساهم به في النشاط النفسي عامة والنشاط الابداعي على وجه الخصوص .

حالة النحن :

أن الوصول الى حالة النحن أو الائتلاف الاجناعي ليس معناه الوصول الى حالة ثابتة . بل عملية دينامية مستمرة تبدأ حتى من قبل ان يشرع المبدع في العمل وتستمر حتى النهاية بل الى ما بعد النهاية .

وتتحقق النحن في مجال الابداع في الرواية قد يتطلب وجود سمات نفسية تتفاوت درجتها من فعل ابداعي الى فعل آخر . ومن مبدع الى مبدع . ومن سباق الى سباق . وعدم توفر هذه السمات بالدرجات المطلوبة ينتج عنه عزوف الكاتب عن العمل وانصرافه عن الابداع .

ولكن اذا كان الوصول الى الاتفاق بين المبدع والآخر . هو هدف العمل الفني من أجل الوصول الى حالة النحن . فهل يمكن ان يكون ذلك مؤشرا على عدم الاصاله في الانتاج الابداعي الذي يعرف بالجدة والظرافة والغربة .. الخ ؟ أي اذا كانت المسألة محصورة في الاتفاق . فماذا نفسر طرافة العمل ونبوه عن المؤلف والشائع ؟

لا نتصور وجود تناقض أو تضاد بين الامرين . فهناك اتفاق على أطر عامة يتم من خلالها التواصل والتفاهم . كما أن هناك قنوات تجري فيها أفكار المبدع . وغالبا ما تكون القضية أو الموضوع الذي يعالجه المبدع معبرا عن حاجة اجتماعية⁽¹⁾ ومن هنا فإن

(1) social Need

استقبالهم له وأنفاقهم عليه هو الذى يشجع الوصول الى حالة النحن . . ولا يعنى ذلك ان المبدع هو العنصر الابداعى والفاعل فقط . بل ان المبدع والجماعة كلاهما ايجابيان . ويساهم كل منهما فى العمل بنصيب .

والمشكلة هنا تكمن فى توضيح الحدود بين دور المبدع . والتأثير الذى تمارسه الجماعة عليه أو ما يطلق عليه التغذية المرتدة⁽¹⁾ بحيث يبنى ابداعه بشكل أو بآخر — وهو الامر الذى يتطلب مزيدا من البحث والتأمل .

٣ الككل قبل الاجزاء :

أشرنا فيما سلف الى آراء كثير من الباحثين فيما يتعلق بحضور الككل قبل الاجزاء فى مجال عملية الابداع . من هؤلاء بانريك وبرجسون وازنهم وسويت وغير هؤلاء . وقد توصلت الدراسة الحالية الى شئ قريب من ذلك . الا أننا نود أن نشير الى ان الككل الذى يأتي قبل الاجزاء . ليس ككلا جاهزا (structured) . فان العلاقة بينه وبين مايرد اليه من تفصيلات بعد ذلك . علاقة تفاعلية . أى أنه ليس عددا من القضايا العامة يجرى عليها التفصيل والتنويع والحشو فيما بعد . فهو ككل متحرك دينامي .

والأمر الملفت للنظر هو ان معظم الباحثين يتحدثون عن الككل بوصفه كيانا محتفظا عن الاجزاء . كما لو كانت اضافة الاجزاء مسألة تكامل لعناصر ناقصة .

ولقد أشار أرنهيم الى ان هناك حركة لولية تحكم فى نمو العمل الابداعى ، كما أشار سويت الى أن حجم التوتر الذى يحمله المبدع يتحكم فى حجم وإيقاع العمل المبدع . ونضيف نحن فى هذا السياق ان العلاقة الدينامية بين الاطار وعناصر مواصلة الاتجاه التى عرضنا لها فى الفصل العاشر يمكن ان تزودنا بقدر معقول من الوضوح لمسألة نمو العمل ابتداء من الككل وتقدما نحو التفاصيل . فالاحترار المزج والمواصلة المتبادرة . مع تزايد وضوح الهدف ومع التزود بقدر معقول من التحمس والطاقة كل تلك العناصر تساهم فى نمو فعل الابداع . واختلال اى عنصر منها يؤدي بالتالى الى اختلال فى مسار العملية . ومن ثم كان الحديث عن كل جامد وتفاصيل جزئية على اعتبار الفصل بينها فضلا مطلقا مما يدخل فى باب التمسك والانغلاق .

ولقد أشرنا من قبل الى ما صرح به عبد الحليم عبد الله من أنه بعيد قراءة كل ما كتبه قبل البدء ، فى مواصلة الكتابة كل جلسة . وان ذلك على شئ فأنما بدئ على

رغبة الكاتب في الدخول في الاطار . والالتحام بالتخصيلات ، ومعايشة الاحداث .
 بحيث يصير وكأنه عنصر ضمن عناصر العمل . وليس مجرد مراقب خارجي . ومن هنا
 كان من الضروري الالتفات الى أن الكل والاجزاء . بالرغم من توجهنا الى انها حقيقة
 من حقائق عملية الابداع — فانها يتسميان الى عالم المبدع . ويتبدان اليه بكل ما يؤثر
 على حركتهما من خلاله . سواء كان هذا التأثير من خلال أفكار أو أحداث أو أحيولة أو
 معاناته مزاجية .. الخ مما يدعونا الى ترجيه قدر من الاهتمام لفحص هذه المنطقة التي
 مازالت تشغىها الكثير من الدراسة .

٤ عملية الابداع وحل المشكلات بواسطة الحاسبات الالكترونية :

في دراسة نشرها نوبل وآخرون . أشاروا الى أن عملية الابداع يمكن أن تفسر
 من خلال الكشف عن الخطوات التي تم أثناء قيام الحاسب الالكتروني بحله مشكلة
 معينة (Newell, A., et al., 1959)

ورغم إقرارنا بأن الحاسب الالكتروني . يستطيع في دقيقة واحدة أنجاز ما لا
 يستطيع عقل بشر أنجازه في عام كامل . فأننا مع ذلك نتصور مع قدر من التحفظ انه
 لا يمكن له ابداع شيء من الفن المكتوب

صحيح انه من الممكن قيامه بوضع قطعة موسيقية أو حل مشكلة رياضية ..
 الخ ولكن في مجال كتابة رواية أو قصيدة لا يمكن ان يتعد ذلك "الاعلى" من منطقي . لما
 يفقد العمل فيه الفنية .

وبعبارة كثيرة من عند النفس في أن الابداع يعني به .. حال حيال على
 نحو ما يذكر مالتز وشونر (Maltz & Shoner, 1965) . فذلك ذات
 صحيحاً . وهو في جانب كبير منه صحيح . من نتائج سلبية حسب الآتي وهي تم
 وفقاً لمقايير محددة . متكون بعد مبدؤ من عملية ابداع "الفن" في
 الرواية . لأننا نعتمد في أي حقبة من خطواته على حيال تقتضيه اللاحقة .
 ولقد رأيت ان جاتا كثيراً لما يرد في الرواية عبر عن قضايا حساسة . والكاتب
 يضع في روايته مشكلات من يعرفهم . ونحسب حبة يتم من العمل الفني . فهل
 يمكن ان نضع لنا الحاسبات الالكترونية مثل هذه . هل هي حيال واشخص في نفس
 الوقت ؟

على أن هذه المشكلة التي نعرضها في هذه النقطة . لاسمى لنا أن نشير عن

توجيه جهد الى فحص عملية الابداع الفنى من خلال حل المشكلات فى الحواسيب
الالكترونية فقد تفر الساتج عن نموذج جديد لشكل ومضمون العائد الابداعى .
لفظيا كان ام رياضيا . وان كنا فى نفس الوقت نتوقع أن العائد لن تكون له نفس
المعايير الحالية . الأمر الذى يتطلب من الملقى اعداد معايير خاصة به هو . لاستقبال
وننوق ما يتج عن الحاسب الالىكترونى ، وللتلقى فى هذا المجال سبقوم بعمل المبدع
الذى يعيد بناء العناصر المقدمة اليه بجهد وخيال لا يقلان عما يتم خلال عملية الابداع
نفسها .

المراجع

- ابراهيم (ذكرى) مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - (د. م.)
- ابوزيد (أحمد) حضارة اللغة ، عالم الفكر - ١٩٧١ ، ٢ ، ١ ، ١١ - ٣٤
- الترجدى (أبوحيان) المقاييس - تحقيق حسن السندوى ، القاهرة - ١٩٢٩
- الحكيم (توفيق) زهرة العمر - دار الهلال - ١٩٧٥
- السبد (عبدالحليم عمود) الابداع والشخصية - القاهرة : دار المعارف - ١٩٧٢
- يعتمد هذا الكتاب على رسالة للاجستير بعنوان : العلاقة بين القدرات الابداعية وبعض السمات المزاجية للشخصية - جامعة القاهرة ، ١٩٦٨)
- الملا (سلوى) الابداع والتوتر النفسى - دراسة تجريبية - دكتوراه علم نفس ، جامعة القاهرة - ١٩٧١ .
- بدر (عبدالحسن طه) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) - القاهرة : دار المعارف - ١٩٦٣ .
- برجسون (هنرى) الطاقة الروحية ، ترجمه سامى الدبوى ، القاهرة دار الفكر العربى - ١٩٤٦ .
- بلوك (د. سلتجر) إعداد : الرؤيا الابداعية - ترجمة أسعد حليم - القاهرة : مكتبة نهضة مصر - ١٩٦٦ .
- جيس (هنرى) الفن الروائى فى (سبعان - ١٩٧١)
- حافظ (صبرى) الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ ، مجلة الكتاب العربى ، العدد ٥٠ ، يولييه ١٩٧٠ .

- حنورة (مصرى عبد حميد) الخلق الفنى . القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧
- حنورة (مصرى عبد حميد) الرقيق لحيال وثقافة الأداء عند الأطفال . دراسة قدمت في . حلقة دراسية عن مسرح الطفل بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقاهرة في ٢٥ ديسمبر ١٩٧٧ .
- حنورة (مصرى عبد الحميد) المسرح كأسلوب اتصال . دراسة قدمت في : حلقة دراسية عن الإعلام من ٢٥ إلى ٢٧ إبريل ١٩٧٨ بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية بالقاهرة .
- خبرى (السيد محمد) الإحصاء في البحوث النفسية والزيوية والاجتماعية . القاهرة : دار الفكر العربى . ١٩٥٧ .
- دوى (جون) الفن خيرة . ترجمه د . ذكريا إبراهيم . القاهرة : دار النهضة المصرية . ١٩٦٣ .
- ريتشاردز (أ.أ.) مبادئ النقد الأدبى . ترجمة وتقديم د . مصطفى يدوى . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣
- ساذر (جان بول) مسئولية الكاتب . في بلاك . ١٩٦٦ .
- سعد (ناهد رمزي) لفروق بين خنسين في مستوى القدرات الأدبية . ماجستير علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٧٢ .
- سمعان (أنجيل بطرس) ترجمة وتقديم : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث . القاهرة : هيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١ .
- سوبت (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة . القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٠ .
- سوبت (مصطفى) التطرف كأسلوب للاستجابة . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٨
- سوبت (مصطفى) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٦ .
- سوبت (مصطفى) الأسس النفسية للتدوق الفنى . مجلة الاداب بيروت . ١٩٧١ . ٩ . ١ . ١٧ - ٢٣ . ٥٥ - ٧٧ .

- سوييف (مصطفى) العبقرية في الفن . القاهرة : الادارة العامة للثقافة . ١٩٦٠ .
- سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٩ .
- عيسى (حسن أحمد حسن) التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية . ماجستير علم نفس كلية التربية جامعة عين شمس . ١٩٦٨ .
- غنيم (سيد محمد) اللغة والفكر عند الطفل . عالم الفكر . ١٩٧١ . ٢ . ١ . ٩١ - ١٣٠ .
- فرج (صفوت) القدرات الابداعية والفرض العقل . دراسة الأداء الابداعي لدىqv الصاميين . ماجستير علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٧١ .
- فرغلي (محمد) سمات الشخصية وعلاقتها بأساليب الاستجابة على اختبارات الشخصية . دراسة بوسطة التحليل العامل . دكتوراه علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٦٩ .
- فهمي (سمية أحمد) تفكير التعلم . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٦٠ .
- فهمي (سمية أحمد) دور النظرية في تفكير التعلم . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٥٨ .
- فويستر (م .) أركان القصة . (ترجمه كمال عباد) القاهرة : الألف كتاب . الادارة العامة للثقافة . ١٩٦١ .
- كيرنارد (جوزيف) هدف الفن الروائي . ق : (سمعان . ١٩٧١ . ص ١٤٩ - ١٥٥)
- مان (توماس) فن الرواية . ق : (بلوك . ١٩٦٦)
- ماهر (مصطفى) الرواية الألمانية المعاصرة . عالم الفكر . ١٩٧٢ . ٣ . ٣ . ١٦٧ - ٢٢٦ .
- محمد (عبدالحليم إبراهيم) القصة المصرية وتطور المجتمع الحديث . دكتوراه أدب عربي من كلية دار العلوم جامعة القاهرة . ١٩٧٢ .

- محمد (عبدالنار إبراهيم) الأصاله وعلاقتها بأسلوب الاستجابة . دكتوراه علم نفس . جامعه القاهرة . ١٩٧٢ .
- مراد (يوسف) مبادئ علم النفس العام . القاهرة : دار المعارف . ١٩٥٧ .
- موسى (فاطمة) بين أدبين . دراسات في الأدب العربي والأجنبي . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٠ .
- هيئة بحث تعاظم الحشيش . تعاظم الحشيش . التقرير الأول . القاهرة : منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية ودار المعارف . ١٩٦٠ .
- بونس (عبدالحمد) اللغة الفنية . عالم الفكر . ١٩٧١ . ٢ . ١ . ٣٥ - ٦٤ .

- Al - Amshah, W. The Conditions to Creativity, Jour. Creative Behavior 1967, 1.3, pp. 305-313.
- Ames, L.B. and Learned, J. Imaginary Companions & Related Phenomena, J. of Genet. psychol., 1946 Vol. 69.
- Anastasi, A. Psychological Testing. New York: Macmillan Co., 1967.
- Arnheim, R. Picasso's Guernica, The Genesis of a Painting, London: Faber & Faber. 1962.
- Arnheim, R. Agenda for the Psychology of Art. J. Aesth. Art Critic., 1952. 10. 4, 310-314.
- Bachman, J. G. Motivation in Task Situation as a Function of Ability and Control Over the Task, J. Abn. Soc. Psych., 1964, 69. 3, 272-281.
- Barron, F. Creativity and Psychological Health, New York: D. Vain Nostrand Co., 1963.
- Barron, F. Creacive Vision and Expression in Writing and Painting. In Conference on the Creative Person, Berkeley: Univ. of Calif.. Institute of Personality Assessment and Research, 1961, ch. 2.
- Barron, F. The needs for order and for disorder as motives in creative activity. In C. Taylor (ed) The 1957 Univ. of utah

Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent. Salt Lake city Univ. utah press. 1958, pp 119-128 (a).

- Barron, F. **The Psychology of Imagination Scientific American.** 1958, 499, 151-166 (b).
- Bartlett F. **Thinking.** New York: Basic Books, 1958.
- Beardsley, M. C. On the Creation of Art, *J. Aesc, Art Crit.* 1965 XXIII, 291-304.
- Beittel, K. Sketches Toward a Psychology of Learning in Art, **Seminar on Research and Curriculum Development.** Pennsylv. Univ., 1965 (Memecographed).
- Berelson, B. Content Analysis. In: Lindzey, **Hand Book of Social psychology.** Cambridge: 1954 pp. 488-522.
- Bergson, H. **L'energie Splrituelle.** Paris: Alcan, 12ème ed., 1929.
- Berlyne, D. E. Aesthetic Behaviour and Exploratory Behaviour. **Proceedings of the 5th International Congress on Aesthetics.** Amesterdam.1964. (Memecographed)
- Bousfield, W. A. and Barry, H. The Visual Imagery of a Lightning Calculator, *Amer. J. Psychol.*, 1933, 45, 353-338 (Through A. Richardson, 1969).
- Bowers, M. K. Experimental Study of the Creative Process by Means of Hypnoanalytic Associations to a Painting Done in Occupational Therapy: The Magic Ring of Wolter Positive, *Inter. J. Clin. Exper. Hypn.* 1966, XIV, 1, 1-21.
- Brim, O. G. & Hoff, D. B. Individual and Situational Differences in Desire for Creativity, *J. Abn. Soc. sychol.* 1957, 54, 2, 225-229.
- Bronowski, J. The Creative Process, **Scientific American.** 1958, 499, 3,pp. 59-65.
- Brouste, M. To the Reader, In: **Prouste, a Collection of Critical Essays.** Ed. By René Gerard. New York: Printice Hall. 1962.
- Bruner, J. S. The conditions of Creativity, In: **Contemporary Approaches to Creative thinking.** A symposium held at the

university of Colorado. Ed. by: Cruber, E., Terrell, G. and Wertheimer, M., Atherton press, New York: 1962. pp. 1-30.

- Cattell, R. B. **Description and Measurement of Personality**. New York: Yankers, 1946.
- Cohen, L. **Statistical Methods for Social Scientists**. New York: Printice Hall, 1954.
- Coleridge, S. Prefatory Note to Kubla Khan. In: **The Creative Process**. p. 84-85. Ed. by B. Ghiselin. New York: Amentor Book, 1952 pp. 2485.
- Cowley, M. (Ed.) **Writers At Work**. London: Mercury Books, 1962.
- Crafts, L. W. and Gilbert, R. W. **Recent Experiments in Psychology**. New York: Mc Graw Hill, 1950.
- Cronkhite, G., **Communication and Awareness**. Cummings Publishing Comp. California, 1976.
- Cruchfield, R. **The Creative Process, Conference on the Creative Person**. Berkeley: Univ. of California, Institute of Personality Assessment and Research, 1961. ch. 6.
- Csikszentmihalyi, M. and Getzels, J. W. Concern for Discovery: An Attitudinal Component of Creative Production. **Jour. Person.** 1970, 38, 1, 91-105.
- Doob, L. Exploring Eidetic Imagery Among the Kamba of Central Kenya. **J. Soc. Psychol.** 1965, 67, 3-22. (Through Richardson, 1969).
- Doob, L. Eidetic Images Among the Ibo. **Ethnology**, 1964, 3, 357-363. (Through Richardson, 1969).
- Dreistadt, R. The Use of Analogies and Incubation in Obtaining Insights in Creative Problem Solving. **Jour. of Psychol.**, 1969, 71, 159-175.
- Drevdahl, J., E. and Cattell, R. Personality and Creativity in Artists and Writers. **J. Clin. Psychol.**, 1958, 14, 107-111.

- Eccles, J. The Physiology of Imagination. *Scient. Amer.*, 1958, 499, 3, pp. 135-146.
- Encyclopedia of the Arts**. New York: Philosophical library, 1946.
- English, H. B. and English, A. C. **A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms**. New York: Longmans, 1963.
- Eysenck, H. S. **The Scientific Study of Personality**. London: Routledge. & Keganpaul. 1968.
- Eysenck, H. J. **Dimensions of Personality**. London: Routledge & keganpaul. 1966.
- Ferguson, G. A. **Statistical Analysis in Psychology and Education**. New York: McGraw Hill Book Co., 1959.
- Garrett, H. I. **Statistics in Psychology and Education**. Bomboy: Vakils, Fefler & Simons Privat Ltd., 1971.
- Gerard, R. How the Brain Creates Ideas. In: **Source Book for Creative Thinking**, Ed. by Purnes & Harding, 1962, pp. 115-126.
- Ghiselin, B. (Ed.) **The Creative Process**. A Mentor Book, New York: The New Amer. Libr., 1952.
- Golann, S. Psychological Study of Creativity. *Psychol. Bull.*, 1963, 60, 6, 548-456.
- Guilford, J. P. **The Structure of Human Intelligece**, London.
- Guilford, G. P. **The Structure of Human Intelligece**, London, M. Graw Hill 1971
- Guilford, J.P. A Revised Structure of Intellect, **Report From the Psycological Laboratory**, No. 19, Univ. of South, Calif., 1957, (b)
- Guilford, J.P. Crectivity. *Amer. Psychol* 1950, 5, 444-454
- Guilford J.P. Merrifield, P. R. **Structure of Intellect Model its Uses and Implication**. Rep. Psychol. Labor No. 24, Univ, South Calif. 1960.
- Guilford, J.P. Gerger, R.M. and Christensen, P. R. A factor Analytic Study of Planning. II. Amdinistrations of Tests and Analysis of Results **Rep. Psychnl. Labor** No. 12, Univ. South Calif 1955

- Guilford, J.P., Berger, R.M. & Christensen, P.R.A. Factor Analytic Study of planning. I Hypotheses and Description of Tests. *Rep. psychol. Labor. No. 8* Univ. South. Calif 1954.
- Guillaume, P. *La psychologie de la forme*. Paris: Flammarion, 1937.
- Hallman, R. Aesthetic Pleasure and Creative Process. *J. Hum. Psychol.* 1966, 141-147.
- Harding, R. E. M. *An Anatomy of Inspiration*. Cambridge: Heffer & sons, 1942.
- Henle, M. The Birth and death of Ideas. In: *Contemporary Approaches to Creative Thinking*, Ed. by H. Gruber, G. Terrell & M. Wertheimer. Atherton press, New York 1962.
- Hilgard, E. R. *Introduction to Psychology*, Harcourt. New York: Brace & company, 1957.
- Hoffman, R. L. Conditions for Creative Problem Solving. *Jour. of Psychol.* 1961, 52, 429-444.
- Houston, J. P. and Mednick, S. Creativity and the Need for Novelty. *J. Abn. Soc. Psychol.* 1963, 66, 2, 137-141.
- Janouch, J. *Conversation with Kafka*, London: Derek Verschoyle, 1953.
- Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt Brace & Co., 1936.
- Koffka, K. *The Growth of the Mind*. London. Kegan Paul, 1931.
- Kogan, N. and wallach, M. *Risk Taking, A Study in Cognition and Personality*. New York: Holt Rinehart & Winston, New York 1964.
- Krippner, S. And Hughes, W. Dreams and Human Potential. *J. Human. Psychol.* 1970, 10, 1, 1-18.
- Lewin, K. Will and Needs in: *A Source Book of Gestalt Psychology*, W. D. Ellis (Ed.) London: Kegan Paul, 1938, 285-299.

- Litz, W. W. **The Art of James Joyce**, London: Oxford University Press. 1961.
- Mackinnon, D. A. **The Nature and Nurture of Creative Talent**. *Americ. Psychol.*, 1962, 17, pp. 484-495.
- Mackinnon, D. W. **The Study of Creativity in: The Conference on the Creative Person**. Univ. Calif. Instit. of pers. Ass. & Research. 1961, ch. 1 (a).
- Mackinnon, D. W. **Creativity in Architects**, in **Conf. on Creat. Pers.**, Instit. of pers. Ass. & Research. 1961, ch. 5. (b).
- Mackler, B. and Shontz, F.C. **Creativity: Theoretical and Methodological Considerations**, *The Psychol. Repor.*, 1965, 15, 2, 217-238.
- Maier, N. R. F., Thurber, J. A. and Janzen, J. C. **Studies in Creativity V. The Selection Process in Recall and in Problem-Solving Situation**. *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 1003-1022.
- Maier, N. R. F. and Thurber, J. A. **Studies in Creativity: IV. The appearance of fragmentation and reorganization in meaningfully associated units**, *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 979-990.
- Maier, N. R. F., Thurber, J. A., and Julius, M. **Studies in Creativity, III. Effect of overlearning on recall and usage of information**. *Psychol. Repor.*, 1968, 23, 363-368.
- Maier, N. R. F. and Burke, R. J. **Studies in Creativity: II. Influence of Motivation in the Reorganization of Experience**. *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 351-361.
- Maier, N. R. F., Julius, M. and Thurber J. A. **Studies In Creativity: Individual differences in the storing and utilization of information**. *American Jour. Psychol.* 1967, 80, 492-519.
- Mann, T: **The Genesis of a novel**, Engl. Trans. by Richard and Clara Winston, London: Secker & Warburg, 1961.
- Maslow, A. **The Creative Attitude**, *The structurist*, 1963, No. 3, 4-10.

- Maslow, A. H. Creativity in self-actualizing people, in H. Anderson (Ed.) **Creativity and its cultivation**, New York: Harper, 1959. pp. 87- 95.
- Maslow, A. Emotional Blocks to creativity. **J. Indiv. Psychol.**, 1958, 14, 51- 65.
- Mcnemar, Q. **Psychological Statistics**. New York: John Wiley & Sons, 1957.
- Meadow, A. and Parnes, S. J. Evaluation of training in creative problem solving. **Jour. App. Psychol.**, 1959, 43, 3, 189-194.
- Meadow A., Parnes, S. and Reese, H. Influence of brainstorming instructions and problem sequences on a creative problem solving test, **J. App. psychol.**, 1959, 43, 413-416.
- Mednick, S. The Associative Basis of the Creative Process. **Psychol. Rev.**, 1962, 69, 3, 220-232.
- Mednick, M., Mednick, S. and Mednick, E. Incubation of creative performance, part of a project supported by the Cooperative Research Program of the Office of Education, 1964. (mimeographed).
- Mill, J., S. **System of Logic**. London: Longmans, Green & Co. 1930.
- Mooney, R.L. & Razik, T. **Explorations of Personality**. New York. Harper 1967.
- Moore, H. T. (Ed.) **The Collected Letters of D. H. Lawrence**, vol. 1. London: Heineman, 1962.
- Morgan, C. **Reflections In a mirror**. London. Mcemmillan & Co., 1946.
- Munn, N. L. **Psychology**. Boston. New York: Houghton Mifflin Co., 1966.
- Murphy, G. **An Historical Introduction to Psychology**. New York: Harcourt, Bruce & Company, 1938.
- Osborn, A. **Applied Imagination**. New York: Scribner's, 1963

- Parkove, E. and Kegan, N. Creative Ability in Elementary school children. *J. person.*, 36, 3, 420-439, 1968.
- Parnes, S. and Harding, H. (Ed.) **A Source Book for Creative Thinking**, New York: Harles Scribner's Sons, 1962.
- Parnes, S. and Meadow, A. Effects of Brain-storming Instructions on creative problem solving by trained and untrained, *Jour. Educ. Psychol.*, 1959, 50, 4.
- Patrick, C. The Relation of Whole and part in creative thought. *Amer. Jour. Psychol.*, Lix, 1, 1941. (Quoted through Parnes, S., *A source book of creative thinking*, 1962).
- Poincaré, H. Mathematical Creation, in: **The Creative Process**, Ed by B. Ghislin, New York: Amentor Book, 1952.
- Purdy, D. M. Eidetic magery and plasticity of perception. *J. Gen. psychol.*, 1936, 15, 437-435. (Through A. Richardson, 1969).
- Ribot, T., A. **The Psychology of Emotion**, (2nd Ed.) London: Scott, 1911. (Through A. Richardson, 1969).
- Richards, I. A. **Principles of Literary criticism**, London: kegan paul, 1934.
- Richardson, A. **Mental Imagery**, London: Routledge & kegan Paul, 1969.
- Rogers, C. R. Toward a theory of Creativity, in: H. Anderson (Ed) **Creativity and its Cultivation**, New York: Harper, 1959, pp. 69-82.
- Sabartés, J. **Picasso: An Intimate Portrait**, Tr. By A. Flores, London; W. H. Allen, 1949.
- Soueif, M. I. Tests of Creativity, Review, Critique and Clinical Implications, **The Annals of the Faculty of Arts**, Ain shams univ., Cairo, 1959, 5, pp. 19-43.
- Soueif, M. I. and Farag, S. E. Creative Thinking Attitudes in Schizophrenics: A Factorial Study, *Science de l'Art*, Tome V III, n o 1, 1971, p. 51-60.

- Soucif M. I. and El-Sayed. A. M. Curvilinear Relationships Between Creative Thinking Abilities and Personality Trait Variables. *Acta psychol.* 34. 1970, 1-21.
- Stark, S. Gemeinschaft. Inner creation and role taking psychological reports, 1967, 26, 183-210.
- Stein, M.I. *Stimulating creativity*, part 2. Academic press, New York, 1975.
- Stein, M.I. *Stimulating Creativity, Part 1*. Academic press. New York, 1974.
- Stein, M.I. Creativity and Culture. (In: Moony & Razik, 1967)
- Torrance, E.P. *Guiding Creative talent*, New Delhi. Printice Hall of India, 1969.
- Stein, M. J. The Creative process, paper presented at the university of chicago - Business School, McKinsey Seminar on Creativity, Febr., 1-3, 1962 (mimeographed).
- Stein, M. J. Creativity and Culture. *The Jour of Psychol* 1957, 36, 311-322.
- Stein, M. J. Creativity. a paper for limited circulation (mimeographed, n.d.).
- Taylor, C. A tentative Description of the Creative Individual. In: *A Source Book For Creative Thinking*, ed. by Parnes, S. et al., 1962, pp. 169-184.
- Taylor, D. W. Environment and Creativity. in: *Conference on the Creative Person*; Univ. of Calif. Instit. of Person. Asses. and Research, 1961, ch. 8.
- Torrance, E. P. *Guiding Creative Talent*, New Delhi: Printice Hall of India Private Limited, 1969.
- Vinacke, W. E. *The psychology of thinking*. New York: McGraw-Hill, 1952.
- Wager, W. *The Play Wrights Speak*. New York: Delta Books, 1967.
- Wallas, G. *The Art of Thought*. New York: Harcourt, Brace, 1926, 1932.
- Wertheimer, M. *Productive Thinking*, Enlarged Ed. New York: Harper, 1959.

- Westcott, M. Antecedents and consequences of Intuitive thinking. final report. U.S. depar. Heath. Ed. & Welfare. 1968. (Memeographed).
- Westcott, M. A note on the Stability of Intuitive thinking. Psychol. rep., 1966, 19, 194.
- Westcott, M. Continuities and discontinuities in the study of Creativity. presented in a symposium on 'the development of Creat. Behav. through Instruction' ApA meeting. philadil., sept., 1963 (memeographed).
- Westcott, M. Correlates of Intuitive thinking: psychol. Rep., 1963, 12, 595-613.
- Westcott, M. On the Measurement of Intuitive Leaps. Psychol. Rep., 1961, 9, 267-274.
- Westcott, M. and Tolchin, M. Individual and Age-Related Differences in perceptual Inference Behaviour, *percep. Mot. Skil.*, 1968, 26, 683-697.
- Wilkinson, B. Astatistical Consideration in psychological Research. *psych. Bull.*, 48, 2, 1951, 156-158.
- Wills, T. The Story of a novel. In: *The Creative process*. Ed. By B. Ghiselin. Amentorhook. New York: 1952, pp. 186-199.
- Woodworth, R. S. and Marquis, D. G. *Psychology*. New York: Henry Holt & Co. 1949.
- Zeigarnik, B. The recall of Completed and of interrupted tasks. In *Recent experiments in psychology*. Craft, L. et al., New York, Mc Graw-hill, 1950, pp. 66-73.

الملاحق

- | | |
|---|-----------------|
| ١ | وصف عيني الكتاب |
| ٢ | تحليل المضمون |
| ٣ | تحليل المسودات |

محاولة غميدية لتحليل المضمون

المادة : نشوء رواية . The Genesis of a novel

المؤلف توماس مان Thomas mann

ملقعة :

كتب توماس مان هذا الكتاب ليؤرخ به أو ليصف به عملية تكوين روايته المعروفة دكتور فاوستوس . وهي الرواية التي كتبها في آخر أيام حياته حيث أنقضا سنة ١٩٤٧ ومات سنة ١٩٥٥ . بعد أن كتب قصتين بعد دكتور فاوستوس ، بينما كان أحساسه الخاص أنها (دكتور فاوستوس) ستكون ختام حياته

وفي هذا التحليل قنا باختيار ثلاث مناطق أساسية لتوجيه اهتمامنا إليها في التحليل ، وقد توصلنا الى ذلك تحقيقا لمبدأ التوازي بين أسلوب عرض نناجنا في الرسالة ، وعناصر تحليل المضمون . والمناطق المختارة هي :

١ — الاستعداد والتحضير .

٢ — الاطار والانجاء .

٣ — التنفيذ .

وداخل هذه المناطق ستوجد عناصر متعددة أشرنا إليها في سياق النتائج .

نشر توماس مان بعد ذلك قصتين هما :

نحار سنة ١٩٥١

(عاصر ٥ م . ١٩٧٢)

٢ — احتراقات العباب فيلكس كروك سنة ١٩٥٤ .

**جدول تلخيص لكتاب توماس مان
نشأ رواية**

الفصول في كتاب نشأ رواية	ما اجتزى في فصول ذكرها في	نشأ الكتاب خلال ذلك	الصفحات في كتاب نشأ رواية		المدة التي يغطيها الفصل
			من	إلى	
١	- - -	تمهيد للحكاية ذكريات الكاتب	٧	١٠	أخر سنة ١٩
٢	- - -	أنشطة عامة عهد القياوس	١٠	١٥	
٣	الدابة في ١ :	جمع مواد عن نبشة وغيره وبداية الكتابة .	١٥	٢٨	أبريل وسبتمبر ٢٣
٤	- - -	جمع مواد ونسبة الأفكار حول فلوست .	٢٨	٣٣	نابرس سنة ١٣
٥	حتى الفصل الثامن	كتب القصص الأولى : مخزية ورائعها .	٣٣	٤٢	يونيه ٢٣
٦	مراجعة ومواصله في التابع	كان الكتاب مهمًا بالفرقة والاصلاح واستشارة لأخرى	٤٢	٥٥	أوله ٢٣
٧	انجز حتى الفصل الثاني والعشرين	كان العمل مستمرًا في الاجازة وأيضًا جمع المادة من جديد من المصادر	٥٥	٩٨	حتى يديه ١٦
٨	جديد في الثالث والعشرين	يكمم الكتاب هنا حاله النضج ومرفقه التفصيل من عمله مع استمراره ومواصلته	٩٨	١٢٣	حتى ١٤
٩	الاجازة حتى ٢٦	حالة من عدم الرضا والعكس ذلك على انجزه حيث انجز ٤ ف في ٦ أشهر	١٢٣	١٢٦	حتى مايو ١٥
١٠	- - -	مراجعة وجمع المواد	١٢٦	١٢٧	حتى يوليو ١٥
١١	الكتابة حتى ٢٢	كان مهمًا ومشغولًا بالاجازة فأنجز ٢ ف في حوالي ٥ أشهر	١٢٧	١٢٨	حتى ديسمبر ١٥
١٢	كتابة الفصل ٣٤	كان المؤلف مشغولًا بأمر آخر غير الكتابة حيث انجز فصلًا في ٦ أشهر	١٢٨	١٢٩	حتى مارس ١٦
١٣	- - -	حالة مرض - نقل للمستشفى ومع ذلك في ينس الرواية .	١٢٩	١٣٣	حتى ١٨/٥/٢٨
١٤	الكتابة حتى نهاية الرواية حوالي ١٣ ف	انجز الكتاب حوالي ١٣ فصل وعاد في الفصول السابقة لمواصلة .	١٣٣	١٣٤	١٧/١/٢٩

تحليل المضمون : البعد الأول الاستعداد

الفصل الأول : مقدمة عن أعمال أخرى كانت في يده ويريد الانتهاء منها
الفصل الثاني : لم يكن انتهى من كتابة آخر فصول روايته : يوسف وأخوته
—وضح اهتمامه بالقراءة والموسيقى . وتنبه رغم عدم انتمائها الى دائرة
اهتمامه حيثئذ .

— كان يفكر في المستقبل المظلم لألمانيا .
— يذكر انه في هذه الدائرة — الموسيقى والظلام وفلسفة نيتشه كان يعيش
دون أن يجد تفسيراً معقولاً لمخوله هذا الجلو .

الفصل الثالث : قرأ كثيراً في موضوع فاوستوس الذي بدأ الاهتمام به يظهر اعتباراً من
من هذا الفصل .

— كانت معظم قراءاته تدور حول : مصير الانسان ، والفاشية
والموسيقى .

— قام برحلات وتزهات واستقبل علداً لطلبات تشير الى علاقتها
بموضوع فاوستوس .

الفصل الرابع : كان يفكر في شكسبير وبعض أفكاره المتعلقة بمصرع المصير والانبياء
التي لها علاقة بفاوستوس .

— كان المؤلف يحاول الربط بين الالهات الجارية (الحرب الثانية) وبين
فاوستوس والانبياء .

الفصل الخامس : بدأ العمل يحتاج الى مصادر وقراءات متعددة في الموسيقى .

- لجأ الى المتخصصين في هذا الموضوع .

- لجأ الى شخص أعطاه تعميماً لشخصية فاوستوس ، وهو يذكر أن احتياجه لهذا الشخص الذي كان في نفس الوقت متعلقاً مع العمل ساعده على ادراك بعض الجوانب الموسيقية المتعلقة بالقصة .

- كان المؤلف يسمع الى أدورنو يعرف لتعميق احساسه بالموسيقى ولتشيط خياله الروائي .

- يذكر المؤلف أن تحديد حجم الرواية من البداية أمر غير مسلم بصحته . فالعمل ينمو حتى يكتمل تلقائياً

الفصل السادس : لم يتوقف توماس مان عن القراءة في الغروب . ورجع الى الروايات الاخرى عن فاوست .

- كذلك لم يتوقف عن الموسيقى .

- يذكر أن الرواية بأحداثها لم تغب عن فكره قط .

الفصل السابع : يذكر أن فكره كان متجها الى المعادل الواقعي للرواية (الانبياء الحضاري) الذي سببه هتلر لآلمانيا والحضارة عامة .

الفصل الثامن : اهتمام الكاتب موجه لآخبار الحرب العالمية وهتلر .

- كذلك كان يهتم بموسيقى كل من فاجنر وهندل .

- كان يقرأ حكايات ستاندال وهكسل كما كان يقرأ مولير وكير كجورد وجوته .

الفصل التاسع : لازال يتابع أخبار الحرب كما بدأ يقرأ تاريخ ألمانيا ويفتش في ما يخدم روايته .

- تابع القراءة في روايات فاوست . وفي فلسفة نيتشه وكير كجورد مشيراً الى علاقتها بالقصة

- لا زال اهتمامه بالقراءة كبيراً .

الفصل العاشر : لازال المرح مستعربين اخبار الحرب والتقدم في رواية فاوستوس .

- القراءة في السحر وعلاقته بفاوستوس .

- الاهتمام بفكر تولستوى ودبستوفسكى . والافادة من ذلك في الرواية .

- اهتمام بموسقى باخ .

الفصل الحادى عشر : يذكر أن الادب عبارة عن تسجيل توثيق لوقائع الحفارة ومن هنا يجب الاهتمام بالاحداث الجازية .

- بقران الكاتب بين فردية فاوست والفردية السياسية في المانيا

حيث يربط بين مصيريهما .

- مازال الاهتمام بالمادة الموسيقية متزايدا .

- بدأ الاهتمام بفكرة الشيطان ، وأخذ ينسجها ويعمقها .

الفصل الثانى عشر :- كان مريضا وبالرغم من ذلك كان مهتما بقراءة بعض كتابات نيثشة .

- مناقشة مع أدورنو الموسيقى حول بعض الأمور المتعلقة

بفاوست .

- الكتابة إلى أدورنو لاستشارته فى حل مشكلة طرأت له فى

الرواية .

- تساؤل عما أخذه فاوستوس منه . وذكر أنه أخذ الكثير .

الفصل الثالث عشر :- قراءة نيثشة .

- المؤلف يقرأ بعض ماكتب لزانريه ، ويستفيد برأيه .

- مرض المؤلف ونقل للمستشفى ومع ذلك لم ينس اهتمامه

بالقصة ، فكان يفكر فيها .

الفصل الرابع عشر : مازال يقرأ فى نيثشة . ثم قرأ يوسف كونراد .

- يذكر أنه كان يحاول استعادة جو العشرينات فى المانيا

لامينه بالنسبة لبعض وقائع القصة .

- كان يناقش الآخرين فيها يكتبه فى الرواية ويستعين برأيه

فى استيضاح بعض الجوانب .

- يذكر أنه تناقش مع شارلى شابلن حول القصة وأراد التعرف

على رأيه فيها .
- ذكر المؤلف أن قصة دكتور فاوستوس تحوى كثيرا من أسرار
حياته

تحليل المضمون : البعد الثالث مواصلة الاتجاه والاطار والمستوى المزاجي

الفصل الأول : تقديم لما سبق من فصول . بأرضية عن البيئة الثقافية والمزاجية التي
كان يحياها قبل البدء في العمل

الفصل الثاني : استمرار في وصف الاتجاه الذي سيق الفرع لدكتور فاوستوس .
فيصف دوافعه لكتابته قصة عن سيئه . وموسى .

الفصل الثالث : بخلاف المؤلف أن يحقق الاندماج مع اطار موسى . ومن ثم فهو
يذكر اهتمامه بالقراءة في هذا الموضوع
- حالة قلق من أن صحته قد لا تسفه لكتابة الرواية .
- تركيز مستمر على فاوست .
- احساسه المرحف بالوقت ووصفه لركة المشاعر في شهر مايو ،
وتفنه لتواحي الجمال من حوله .
- استمر الكاتب يفكر في الموضوع حوالى شهر ، ثم بدأ يكتب .
- تستطيع أن تتبين أهمية رأى الآخرين في الاستمرار والتحسن من
خلال وصفه .

الفصل الرابع : يعبره عن الفرع والشعور بالمستولية تجاه ما يضعه من أفكار على نورق
- يذكر الكاتب أن اسلوب الاعتراف ملائم للكاتب والقارئ معا في
هذه الرواية .

الفصل الخامس : اهتمام برأى الآخرين يشهد على قراءة ما كتبه من الرواية عليهم وطلب الرأى لديهم .

- تعليق أهمية خاصة على ما أبداه الآخرون من إرتياح لما قرأه عليهم .

- مواصلة الاتجاه في جمع وتنظيم المواد التي تدخل في بناء الرواية .

- حديث عن الانتماع : يصف تدهاش مان ضرورة أو أهمية توحيد

كاتب القصة مع البطل عند التعبير ، لتدفق الأفكار بصورة طبيعية .

الفصل السادس : استمرار الانتهاء مع فاوست ، واتجاهه لقراءة فاوست مالمو .

- نلمح أصابته بحالة من الانبساط وعدم الرضا عما يقوم به ، وقيامه برحلة .

- في نفس الوقت نلمح انصرافه للاهتمام بأعداد محاضرات عن

موضوع آخر .

- عودة الكاتب إلى القصة بعد أن تركها أكثر من أسبوعين . لم يكن

متحمسا لها فيها

- لكي يدخل الكاتب إلى جو القصة أجرى عدة تعديلات على

ما كتب ثم وأصل الكتابة .

- يذكر أنه حين قام برحلة لم يترك الرواية ، بل اصطحبها معه . وكان

يقرأ منها للآخرين .

الفصل السابع : اهتمامه بمواصلة الاتجاه بارز وظاهر ، من خلال الموازنة بين

اهتمامه بالجو السياسي والحرب ، وقراءات متعددة يوظفها لخدمة

الموضوع ومن ذاك ما يراه في دراما شكسبير من خصوبة الاطار .

- يذكر الكاتب أن رسائل تصلة متضمنة آراء نقدية في مؤلفاته .

وهو يبرز اهتمامه بهذه الآراء .

- يشير الكاتب إلى أهمية وجود رفيق حيث أن الأحساس بأن الإنسان

وحده في العالم احساس مكدر .

- يعود الكاتب مرة أخرى إلى الاحساس بالتعب والانبساط فيترك

العمل جانبا .

الفصل الثامن : لازال الكاتب يعيش بوجدانه في اطار الحرب والسياسة . وثبه

إلى تأثير ذلك على وجهة الأحداث في روايته .

- اهتماماته الموسيقية تمتد إلى فاجنر وهندل ، كما أنه يقرأ ستندال

ومكسلي ومولير وكيركجورد .. الخ وذلك خلال انشغاله بكتابة الموضوع .

- يعاني الكاتب حالة من القلق والآلام في المعدة ، ولكنه يميل الآن للتحمس للعمل . نلمح العلاقة بين تحسه للعمل ومزيمه النازي أو سقوط الشركا كان يذكر وهي الفكرة التي تدور حولها الرواية .
- يذكر أن القصة بالنسبة له موقف عام . وهو مركزها .
- يوضح أن احساسه بأن الرواية أصبحت نصف مكتوبة ، وأن ملامح الشخصية قد تعددت نهائيا أعطياه دفعة للتحمس حيث لا معنى للرجوع الآن عن الموصلة .

الفصل التاسع : مازال في حالة من المرض ولكنه متحمس للموصلة .
- مازال يذكر أخبار الحرب - ولكنه يواصل قراءة تاريخ ألمانيا حتى يظل على علاقة بالأحداث التي انتهت بالهزيمة .
- عودة للآخرين يظلمهم على ما أنجز .
- نلمح لديه شعورا بالارتياح عما تمت كتابته .
الفصل العاشر : أهتمامه بالقراءة عن فاوست والسحر وتاريخ الموسيقى - الانجاء لتولستوى .

الفصل الحادى عشر : يذكر أن الأديب شاهد عيان مسجل للحضارة .
- موجة من التحمس والعمل المتواصل .
- مازال يؤكد على العلاقة بين مصير البطل ومصير ألمانيا .
- يذكر الكاتب أن هناك صعوبة في رسم بعض الشخصيات - اعتلال الصحة . ولكن مع ذلك اهتمه بالقصة بدفعه للتفكير المستمر فيها .

الفصل الثاني عشر : المرض يقعه عن العمل .
- دخوله في حالة من الاضطراب الفكرى :
- يذكر أن الرواية تحوى الكثير عنه .

الفصل الثالث عشر : استمرار القراءة عن نيتشة .
- يذكر الكاتب أنه رغم المرض فإن القصة كانت في قلبه .
- نلمح اهتمامه وتشوقه للشفاء للعودة لانهاء الرواية .

- يستعيد أو يبتز ما كتب .
- رأى الآخر له وزن في دفع الكاتب ومواصلته .

الفصل الرابع عشر : اهتمامه برأى الآخرين في العمل . رغم غربه من النهاية .
 زوجته وشاول شابلن والضيوف .
 - استمرار القراءة من نيشة ويوسف كونياد
 - الانخراط في العمل بدون نوم لانهاء الرواية
 - يذكر أنه إلى النهاية يظل مشغولاً في أحداث العمل ومشكلاته .

تحليل المضمون : البعد الثاني

التنفيذ

الفصل الأول : لم يتم تنفيذ شيء في رواية دكتور فاوستوس .
الفصل الثاني : نفس الامر ، وذلك لانشغاله بكتابة رواية أخرى .
الفصل الثالث : مازال مشغولاً بكتابة رواية أخرى - ويذكر أنه لم يصحح كثيراً أو يعدل في هذه الرواية The law كما أن كتابتها لم تستغرق وقتاً طويلاً بعكس روايته عن يوسف وإخوته .
 - بدأ الكاتب يوم ١٩٤٢/٥/٢٣ وبعد شهر من التفكير الجدى في الموضوع بدأ يكتب دكتور فاوستوس .

الفصل الرابع : يعبر الكاتب في هذا الفصل عن معالجته لمشكلة اختيار الشكل الملائم لصب المادة وينتهي الى أن الشكل الملائم هو الاعتراف .

الفصل الخامس : يذكر الكاتب أنه انتهى من كتابة الفصول من الأول حتى الثامن وبدأ في التاسع .
 - يذكر تأثير استيغال الآخرين للعمل على استمراره في الأداء .

- يقرر وجود صعوبات في التنفيذ ، ويذكر أن الصعوبات تصل إلى الذروة قبل بدء الكتابة .

- يقرر أن مادة الفصل ٢٢ تعتمد على مقالة لأحد أصدقائه . كما يقرر وجود وجه شبه بين البطل وإحدى الشخصيات الواقعية .

- يذكر أن الأفكار التي يطرحها . قد يعود اليها مرة أخرى لتدخل في متن القصة .

- يعلق أهمية كبيرة على أن الاندماج من أهم خصائص العمل .

الفصل السادس : انصراف عن التنفيذ بسبب حالة انبساط .

- عاد بعد اسبوعين فأجرى بعض التعديلات بحيث دخل في الاطار وتقدم في الكتابة .

الفصل السابع : بدأ في الفصل الثالث عشر .

- شعور بالتعب واعتلال الصحة .

- يوازى ذلك حالة من عدم الارتياح النفسى وانبط .

- في نفس الوقت يذكر الكاتب أنه يشعر بضاعة ما يكتب .

الفصل الثامن : تعود للكاتب حالة من الانفتاح يصحبها بدء انشغال بالكتابة في الرواية مرة أخرى .

- يذكر وجود بذرة تنمو معه كما يقرر أن القصة تدور حوله كموقف وهو مركز لها .

- مازال يجاهد في استيضاح ملامح الشخصية .

الفصل التاسع : الكاتب يترك القصة لينجز محاضرة في موضوع آخر .

- يذكر أنه يقرأ ما كتبه مرة للتمهيد للدخول في عملية الكتابة .

- رغم حالته النفسية السيئة الا أنه عاد للكتابة .

الفصل العاشر : يذكر أنه عاد للخلف لتعديل بعض ما كتب والتقدم الى الامام .

- الكاتب مهتم بجمع مادة لاستيضاح بعض الجوانب العكسية الغامضة .

الفصل الحادى عشر : محاولة المزج بين الحضارة الالمانية والاتجاه الفردى لغاوست وكيف أن الانهيار يحىء نتيجة الفردية .

- وفي ذلك تلحح تليل الفلسفة الخاصة بالكاتب الى الجبر العام
لنرواية .

- الكاتب يواصل العمل في القصول من ٢٧ الى ٣٣ .

- مازالت بعض الصعوبات تواجهه ازاء تصوير بعض
الشخصيات .

- الصحة معتلة ولكنه متحمس للمواصلة .

الفصل الثاني عشر : تذبذب افكار الكاتب ومرضه .

على الرغم من المرض والغموض الا أنه يواصل التفكير في
الرواية .

- رغم المرض فهو يعمل بجهد مكثف في الفصل ٣٤ .

الفصل الثالث عشر : أقمده المرض عن الكتابة .

- يقرأ فيها ، ويحدد بعض الملاحظات عليها .

- اهتمامه وهمه الأساس موجه لانهاء الرواية .

الفصل الرابع عشر : بداية التفكير في النشر .

- القراءة للآخرين .

- احساس بالرضا .

- الوصول الى النهاية .

تحليل المودات

مقدمة : يعتمد هذا التحليل على سبع مودات منها واحدة مكررة (السادسة) للفصل السادس عشر من رواية الفصيف لأمين ريان وقد تمعن ايراد تحليل كل فصول الرواية لضخاته . ولذا اكتبنا بايراد تحليل مودات هذا الفصل كنموذج وصوف يتضمن التحليل الأبعاد التالية لكل مودة :

البعد الأول : الشخصيات

١ - الشخصيات .

٢ - المواقف والأحداث .

٣ - الأفكار .

٤ - الإطار .

المودة الأولى :

- ١ - فصد الكاتب بهذا الفصل جمع كل الشخصيات المشتركة في الرواية في لقاء واحد . وبهذا كان الفصل بمثابة جسر يصل بين فترة وفترة . وكانت المشكلة كما يذكر الكاتب . هي في جمع (محروس . الجاهل) في مجلس واحد يضم صفوة المثقفين .
- ٢ - تميز هذا الفصل بالأسئلة المتفرقة وعلامات الاستفهام المتعلقة بالشخصيات وقد لاحظنا أنها كلها مكتوبة على هوامش المودة بالقلم الرصاص .
- ٣ - كانت النهايات باهنة ومسطحة .

٤ - في هذه المسودة كانت الاسماء الحقيقية للشخصيات مدونة حيث أنه استند معظم الشخصيات من الواقع .

المسودة الثانية :

١ - أورد الكاتب اسما جديداً لاحتى شخصياته (الفاسوشي) بعد أن كان يرمر اليه فقط . ويذكر الكاتب أن اختيار هذا الاسم جاء بعد تفكير ومعاينة حيث ينطبق الاسم على بعض سمات شخصيته . ويحث يمكن أن يكون إشارة صادقة لاسمه الحقيقي دون تورط .

٢ - برزت كذلك حيرة المؤلف بشأن مستقبل بعض شخصياته . وقد سجل ذلك في هامش المودات . حيث أن هذه الشخصيات ظهرت في البداية طارئة لتكمل صورة . ولكن الكاتب لاحظ أن ثورها سيستمر . ومن هنا فلابد من تمهيد السبيل لتقبل . استمرارها .

٣ - ذكر الكاتب أنه لم يكن واضحاً في ذهنه من البداية أنها ستكون لها هذا القدر من الأهمية وهذا الشأن في حركة الاحداث .

٤ - مازال المؤلف يرمر الى شخصياته برمز معينة ، ولم يستقر بعد على الاسماء الفنيه .

المسودة الثالثة :

١ - ظهر محروس عامل اليومية في هذه المسودة . وكان قد ظهر من قبل في الرواية . ويذكر المؤلف في استبار أجرى معه أنه أدخلها هنا لمواجهته الى رأي الشعب (الذي يمثل ويمثل اليه محروس) وعدم ظهوره في المودتين الأولى والثانية . كان فيها يتصور المؤلف بسبب عدم أهمية رأيه . ولكن التطور في المودتين أوجد له مكاناً في هذه المسودة .

٢ - برز أمام المؤلف أن وجود شخص جاهل وسط وهط من المثقفين . يمكن أن يفيد من ناحية أخرى في كسر حدة وتامة الموقف خاصة وأنهم أصبحوا فيها يبدو بمطون الاتجاهات متباينة ويحملون خلفيات مكثفة . وقد يكون وجود محروس من عوامل التواصل التي يمكن الا تقوم من خلال مثل هؤلاء الأفراد .

المسودة الرابعة :

١ - اختصر المؤلف هنا عدد الشخصيات إذ نجده ألقى بعضها . وبرز بين شخصيتين ليصيرا شخصية واحدة .

٢ - بمسؤال المؤلف عن كيفية تحقيق هذا المزج بين الشخصيتين وهل ألقى بذلك بعض سمات الشخصيتين فقال (في استبار) : أن توفر حضورهما في خيالي انتج شخصية

واحاجة جديدة . لا سيطرة لى عليها . وقد احتفظت بملامح من الشخصيتين . وإن كان من الممكن إضافة أنها قد تكون شخصية مختلفة عن ككل منها .

٣ - أثبت المؤلف في ملامح المسودة هذه الشخصيات الواضحة وما يقابلها في الرواية ، وذكر بعض صفات كل شخصية من أهداف ورغبات ومطامح وأطباع . على نحو ما لمسها في الواقع . وهو يذكر أن إنباتها على هذا النحو ليكون دليلا يستند إليه في المراحل المتقدمة من العمل .

٤ - ظهرت في هذه المسودة شخصية جديدة احتاج إليها المؤلف ليعمر بها إلى السلطة وكان منسوبها لرحلة جديدة .

المسودة الخامسة :

١ - تم تفضيل شخصيات جديدة .

٢ - حدث تلميح للشخصيات السابقة . وذلك بإضافة وحذف بعض الصفات من خلال الحوار والرد .

٣ - لوحظ أن الشخصيات بدأت تعبر عن نفسها بدلا من الاعتماد على وصف المؤلف لها في المودات السابقة . والاعتماد الاساسي على الحوار هنا برز من حيث هو وسيلة الكاتب لتحقيق التواصل العضوي بين الشخصيات وبين القارئ بدلا من الحكاية عنهم .

٤ - بدأ الحديث ينمو من خلال الجدل بين الشخصيات . والملاحظ هنا بداية الترابط العضوي بين عدد من العناصر المتمثلة في الحدث والشخصيات والحوار ، وقد بدأت بذلك نكسب معناها في سياق الرواية .

المسودة السادسة (أ) :

١ - مازال المؤلف في هذه المسودة يصف شخصياته .

٢ - أثبت المؤلف قصيدة شعرية في الملامح (وهي ليست من نظمه) ويسأله عن السبب رغم عدم دخولها كجزء من النص أجاب بأنه فعل ذلك ليدل بها على حال إحدى الشخصيات ، وأنه قصد كذلك بها تعميق هذه الحال في نفسه كمؤلف ليعبر عن الشخصية من خلال إطار عميق ومعاشة مستمرة . لا في الواقع فحسب أو الخيال فقط . ولكن من خلال الوعي والشعور كذلك .

المسودة السادسة (ب) :

١ - هذه المسودة لا تختلف عن المسودة ٦ إلا في أن المؤلف قام بعملية تمويش جبرية لأسماء الأشخاص الرمرمة ، حيث بدأت أسماءهم الفنية تظهر في سياق العمل .

٢ - بدأ أن الفصل في نهايته أقرب إلى أن يكون قد تم من حيث حركة الشخصيات .

المسودة السابعة :

- ١ - اكتملت الملامح بإضافة بعض الايضاحات للشخصيات .
- ٢ - نلاحظ هنا أن البطل راوى القصة بدأ يضيئ مشاعره الخاصة على الابطال الآخرين .
- ٣ - قل في هذه المسودة وجود ملاحظات في الهامش تعلق بالشخصيات - على نحو ما كان يحدث في المسودات السابقة .

البعد الثاني المواقف والاحداث

المسودة الأولى :

- ١ - أثبت الكاتب أفكاراً عامة تتضمن بذورا لمواقف .
- ٢ - استحضر المؤلف هنا شخصية لها وزنها التاريخي بالنسبة لجميع الأبطال وهو ينوئ أن قصده كان لفهم جزئيات الأحداث حول محور هذه الشخصية لنكتب الاحداث وجهه معينة (وان كان وضوح ذلك لم يتم في هذه المسودة) .
- ٣ - أورد المؤلف في هذه المسودة بعض ملاحظات عن تاريخ النخاسة (وهو يذكر أن ذلك كان مرجعه عدم قدرته على هضم بعض الاحداث التي تنور في القصة الا من خلال استحضار مثل هذا الجور .
- ٤ - أورد المؤلف نصا عن ديستوفسكى للتعبير به عن حجم الفرد الخارج عن اجماع الجماعة - وذلك ليعنى به شعورا يريد وصفه في أحداث الرواية .

المسودة الثانية :

- ١ - بدأت الشخصية التاريخية تمارس تحريك الحدث وقد بدأ بالشكل السردى ، بعد أن كان مجموعة ملاحظات وخواطر في المسودة السابقة .
- ٢ - دخلت شخصية أخرى حركت الحدث (شخصية معبد بالجماعة) وهذا المعبد له اتجاه يختلف عن اتجاه البطل .
- ٣ - لوحظ أن الكاتب في إثباته للملاحظات يعطى وصفا مسهباً ، وهو هنا يذكر أنه يعلم أن ذلك سيتهذب مستقبلا . ولكن مجرد توفير تفصيلات أكثر .
- ٤ - يذكر الكاتب أزاء عدم تضمن هذه المسودة لتفصيلات وردت فيما بعد عن

الأحداث : أن نمو الأحداث يتم بالنسبة إلى على مراحل حيث تنفتح الأبواب
عندما تتكامل بعض العناصر ، وكل احتمال يؤدي إلى مزيد من الانفتاح .

المسودة الثالثة :

- ١ - لازال الحدث يدور في نفس الحجرة .
- ٢ - وصف الحدث يتم من خلال جمل سرديه طويلة .
- ٣ - حدث هنا تغير في شكل الحدث . حيث صارت بداية الفصل عبارة عن حلم
بينما كانت في المسودة الثانية وصفا سرديا .
- ٤ - نلاحظ هنا أن الوصف مازال مترددا بين الحلم والواقع .
- ٥ - أصبحت المعاني المتعلقة بالحدث هنا أكثر أهمية من الأشياء والأشخاص ، أى أن
التركيز هنا على الموقف .
- ٦ - بدأت التعليقات القصيرة والمقتطفات في التضاؤل .
- ٧ - بدأ الإحساس بتوقع جريمة . وورد لفظ الموت كرمز لحدث سيتم فيما بعد . وقد
تطور هذا الرمز بالفعل إلى وقائع أثرت على مجرى الأحداث .

المسودة الرابعة :

- ١ - أضيف فقرات جديدة لوصف الموقف .
- ٢ - كان الراوى بطل الرواية يعود بذكريته إلى الخلف ليعتمد بعض الوقائع
والذكريات .
- ٣ - ذكر المؤلف في استيوار أجريته معه أن التفاصيل التي وردت في المسودات السابقة
كانت هي أساس النمو والتقدم في التفصيلات التالية :
- ٤ - أحدث دخول مندوب السلطة إلى الموقف تيارا جديدا أضفى مزيدا من الحيوية
على حركة الأحداث .

المسودة الخامسة :

- ١ - بدأ الحدث يتقدم في إطار من الشبكة العامة : والاتلاف بينه وبين صفات
الشخصيات .
- ٢ - بدأ التطور كذلك في الرموز التي يستخدمها الكاتب : من الموت إلى الفناء مثلا .
- ٣ - حدث هنا مشادة بين شخصيتين ، ويذكر المؤلف أنها تعبر في الواقع عن بعض
الحيرة في مجال الكاتب أصلا .

٤ - بدأت بعض الشخصيات تسفر عن سلباتها وهروبها من الموقف . وربما كان ذلك
إيماننا برغبة الكاتب في إنهاء هذا الفصل .
المادة السابعة (أ) :

١ - بدأ العهد لانتهاء الفصل . كما بدأ الكاتب يذخر بذوراً لاستقبال الفصل السابع
عشر .

٢ - عاد المؤلف الى رموز كان قد تركها (الموت بدلاً من الفناء) وهنا نلمح الاتجاه
التحسيسي للكاتب .

٣ - بدأت العلاقة الدرامية بين الشخصيتين تسفر عن نفسها مما يمهّد لأحداث ستقع
في الفصل التالي والفصول التي تليه .
المادة السابعة (ب) :

١ - بدأ نسج الأحداث يتمحور في بعد واضح المعالم .

٢ - لم تضاف مضامين جديدة

٣ - بدأت رموز الكاتب تأخذ شكلاً يقول أنه رتب عن . فرمز الموت أصبح الكأس
التي لا كأس بعدها تعباً عن بأس البطل . بدلاً من الموت أو الفناء وهنا نلاحظ
الحركة الدرامية اللولبية بين تفكير الكاتب وتفكير الشخصيات والتعبير عن هذا
التفكير في أحداث .

المادة السابعة :

١ - الحدث لم يمر عليه أي تغيير لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون .

٢ - مجرد ترتيب وتنسيق في بعض العبارات المتعلقة بالوقت .

البعد الثالث الأفكار

المادة الأولى :

١ - الأفكار هنا عبارة عن خواطر في جمل قصيرة أو شبه جمل .

٢ - وردت بعض خواطر شخصية للمؤلف تعبر عن حالة في مرحلة من مراحل
حياته .

٣ - الأفكار فجأة وغير غير مترابطة .

المسودة الثانية :

- ١ - بدأت الجمل تطول .
- ٢ - بدأت تتخلق عبارات تعبر عن أفكار كاملة . وان كانت لازالت تسند معظم مادتها من مذكراته الشخصية .

المسودة الثالثة :

- ١ - بدأت الفقرات تكبر . وتعمل معاني ذات مضامين رمزية . بعد ان كانت تحمل اشارات مباشرة الى وقائع محددة في تاريخ الكاتب .
- ٢ - طرح المؤلف في هذه المسودة عددا من التساؤلات المكتوبة في السباق ، كما لو كان متاعبا للبحث عن اجابات لها في المسودات التالية .

المسودة الرابعة :

- ١ - أخذت الفقرات شكلا جماليا في هيئة بناء تتسنى كل أجزائه الى بعضها . وبذكر الكاتب انه منذ هذه المسودة بدأ يحس أن أفكاره أصبحت ناضجة بالقدر الذي يجعلها تنفس تلقائيا من خلال علاقتها بالسباق .
- ٢ - لم تفقد الأفكار التي وردت في هذه المسودة علاقتها بالحواطر التي وردت في المسودتين الاولى والثانية وان كانت بعض التضميلات التي يصفها الكاتب بأنها (مخلوطة) قد زحفت الى النص .

المسودة الخامسة :

- ١ - بدأ أن الفصل أصبح يتسع بهوية كاملة . بحيث يمكن لشخص آخر غير المؤلف قراءته وفهم مايرمى اليه .
- ٢ - وضح وجود خطأ يمكن أن تتسنى اليه المعاني الجزئية في جميع الفقرات .

المسودة السادسة (أ) :

- ١ - بدأت تتسرب بعض الأفكار الفلسفية الى النص ، ولم تكن موجودة من قبل .
- ٢ - بدأ ان الكاتب في هذا الموضع يريد ان يغطي بعض المواقف والأفكار المباشرة برموز مناسبة وهو يقول : "أن عضوية ووظيفة كل فكرة في العمل بدأت تتحدد . مما مهد لدفع بعض الرموز والأفكار غير المباشرة ."

ويدون ان المؤلف هنا بدأ بترريح من متاعب التفصيلات والجزيئات بما أفسح مجالاً للتعامل مع بعض الكليات والرموز .

المسودة السابعة (ب) :

- ١ - يلاحظ في هذه المسودة ان عملية التهرب تسير هنا جنباً الى جنب مع تجميل العمل ، وقد لاحظنا ان بعض الأفكار ألغيت ، وأضيفت أخرى مكانها (وإن كان هذا لم يؤثر على السياق العام من حيث الاتجاه بل زاده عمقاً واكتنالا) .
- ٢ - الحوار في هذه المسودة بدا أنه يلعب الدور الرئيسي من خلال أسئلة وأجوبة تدور حول قضية عامة تشغل بال المؤلف ، وأن كان في معظم الاحيان يأخذ شكل الحوار الداخلي .

المسودة السابعة :

- ١ - بدأت الأفكار ثغياً مستقلة ، بعيداً عن الكاتب ، ولذا كان النقيض يتم من خلال شخص آخر ، وإن كان يبدو أن رأى الآخر هنا مدون ، حيث لوحظ وجود بعض الاختلاف عن المسودة ٦ ب . وأشار الكاتب الا أن مناقشة كانت تدور بالفعل بينه وبين هذا الآخر وكانت تتم بناء عليها بعض التعديلات في بعض المعاني الجزئية .
- ٢ - بعض الألفاظ كانت تستبدل على نفس المسودة ، مما كان يغير من اتجاه بعض الافكار ، ويشير المؤلف الى ان ذلك يمكن ان يستمر الى ما لا نهاية يعاود . هو أو غيره ممن رأى في العمل . النظر في العمل بعين التقويم .

البعد الرابع : الاطار (الحجم - الألفاظ - طريقة السرد)

المسودة الأولى :

- ١- الألفاظ متناثرة والاشارات غامضة بالنسبة لغير الكاتب .
- ٢ - يوجد عدد من الجمل قليل جداً .
- ٣ - شطب لبعض الألفاظ .
- ٤ - الورقة الميت عليها نص الرواية ، غير معدة ، فعلا لاستخدامها لأثبات نص متكامل من حيث حجمها وخصائصها .

المسودة الثانية :

- ١ - الألفاظ هنا مختلفة عنها في المسودة السابقة من حيث التسلسل .
- ٢ - تحولت الألفاظ الى جمل سردية .
- ٣ - الفقرات وأن كانت قليلة ، إلا أنها بدأت تبرز .
- ٤ - يوجد تداخل في الجمل مما يعطى انطباعا بعدم التخلق أو التهور .

المسودة الثالثة :

- ١ - مطلع الفصل فيه تردد في الصياغة . حيث يوجد تعديل متعدد الاتجاهات .
- ٢ - يوجد عدد من الجمل كل منها كبدائية ، وإن كانت كلها لا يمكن أن تسلسل في سياق واحد .
- ٣ - الجمل طويلة ومتداخلة ولا تعبر عن أفكار متميزة .

المسودة الرابعة :

- ١ - بدأ الأمر يستقر للمطلع وذلك بحذف عدد من الجمل والابقاء على جمل كانت تتردد من البداية .
- ٢ - الجمل بدأت تستقر .
- ٣ - الحوار أكثر من السرد .
- ٤ - بدأت تظهر تعديلات على نفس المسودة بنفس القلم الأصلي للكاتب ، مما يعطى انطباعا ببداية تعميق النظرة النقدية للنص .

المسودة الخامسة :

- ١ - نفس مطلع المسودة الخامسة من حيث المعنى ، ولكن الألفاظ مختلفة .
- ٢ - الشطب أقل مما في المسودة السابقة .
- ٣ - بدأت تطول الجمل مرة أخرى .
- ٤ - الفقرات بدأت تترقب في بدايات ونهايات محددة وواضحة .
- ٥ - عدد الكلمات المحذوفة أقل من عدد الكلمات المضافة بعد تمام الكتابة (في

الصفحة الأولى مثلا عدد المحذوف ٨ وعدد المضاف ١٣ كلمة (وإن كانت توجد جملة كاملة محذوفة بعد تمام الكتابة ، بالإضافة الى ٨ كلمات أخرى محذوفة أثناء الكتابة أى ليست تعديلا بعد الانتهاء .

المسودة السادسة (أ) :

١ - بدأت علامات الترقيم تظهر في العمل - مما يدل على قرب الكاتب من حالة الرضا عنه .

٢ - بدأت الأفكار تتلامح مع الألفاظ من حيث عدم الترهل والوضوح .

المسودة السادسة (ب) :

١ - الجمل أخذت في الانتظام .

٢ - لا يوجد فرق جوهري بين شكل هذه المسودة والمسودة ٦ (أ) .

المسودة السابعة :

١ - وضع وجود بعض التسوييات التحوية بقلم آخر غير قلم الكاتب وفيما عدا ذلك لا يوجد فرق بينها وبين المسودة السابقة .

فهرست المجلدات

١٣٣	نتائج نيات اسئلة المناقص	جلد اول رقم (١)
١٣٤	الاسئلة ذات الهياكل المتعددة والنيات بين مصححين	جلد اول رقم (٢)
١٤١ - ١٤٢	نيات اسئلة استخبار المجموعة الضابطة	جلد اول رقم (٣)
١٧٠	المقارنة بين مجموعتي الكتاب (أ) - (ب)	جلد اول رقم (٤)
١٧١	وصف إحصائي لمجموعتي الكتاب	جلد اول رقم (٥)
١٧٢	الارتباط بين بعض صفات الكتاب	جلد اول رقم (٦)
١٧٧	بداية التعلق بالأدب	جلد اول رقم (٨)
١٧٧	استمرار تنمية الاهتمام بالأدب	جلد اول رقم (٩)
١٧٨	عادات الكتاب	جلد اول رقم (١٠)
١٨١	مميزات الكتابة	جلد اول رقم (١١)
١٨٣	استمرار المكتبات في الكتابة	جلد اول رقم (١٢)
١٨٩	جمع وتنمية البيانات عن العمل	جلد اول رقم (١٣)
١٩٢	مراجعة الاتجاه	جلد اول رقم (١٤)
١٩٥	تقييم المادة الأولية	جلد اول رقم (١٥)
١٩٩	الإخبار	جلد اول رقم (١٦)
٢٠٥	الإعداد لحصة التقييم	جلد اول رقم (١٧)

٢١١	التخطيط للعمل	جدول رقم (١٨ أ)
٢١٢	التخطيط لمصادر الرواية	جدول رقم (١٨ ب)
٢١٥	الاندماج في العمل	جدول رقم (١٩)
٢١٨	المعالجة أثناء الجلسة	جدول رقم (٢٠)
٢٢٢ - ٢٢١	المراعاة والتنفيذ	جدول رقم (٢١)
٢٣١	المراعاة والتقييم	جدول رقم (٢٢)
٢٣٤	المجهود الإبداعي	جدول رقم (٢٣)
٢٣٧	التوصل بين المبدع والمتلقي	جدول رقم (٢٤)
٢٦٤ - ٢٦٣	جدول تلخيصي لكتاب توماس مان نشوء روائي	

فهرست الموضوعات

٢	تصدير : بقلم الدكتور مصطفى سوييف
٥	مقدمة : بقلم المؤلف
٩	الباب الأول : إطار نظري
١١	الفصل الأول : عملية الإبداع و سياقه الإيداعي
١٢	- هدف البحث
١٣	- عملية الإبداع والوسيط الاجتماعي
١٧	- عملية الإبداع والقدرات الإبداعية
١٩	- عملية الإبداع ومحتات الشخصية
٢٤	- عملية الإبداع والمقاييس الفنية
٢٧	الفصل الثاني : الرواية و سياقه الإبداع الفني
٣١	- الرواية : الموضوع والمهدف
٣٣	- أركان الرواية
٣٨	الفصل الثالث : الفعل والتعبير
٣٨	- الإدراك وعلاقته بالفعل
٤١	- الفعل والاستعدادات العقلية
٤٣	- الفعل والمخالب المراهي للشخصية
٤٣	- القابلية للإبداع
٤٤	- مستوى الطموح
٤٥	- عدم انتظام الاستجابة الحركية
٤٦	- الاطار ودوره و الانفعال والفعل
٤٩	- التعبير والفعل
٥٢	- التعبير الإيداعي
٥٤	الفصل الرابع : الخيال والإبداع
٥٦	- التفكير والخيال
٥٨	- الخيال والصور
٦٥	- الإبداع الفني والخيال
٦٩	الفصل الخامس : ديناميات عملية الإبداع من خلال دراسات سابقة
٧٠	- عملية الإبداع و الطهفة : إيفرتين ونظرية النية
٧٥	- دراسة باتريش من عملية الإبداع لدى الشعراء والمصورين
٧٩	- عملية الإبداع لدى المنصور بيثاسو
٨٥	- بعض دراسات ترويند فاندر كهرجيه عن عملية الإبداع

٩٣	- الأسس النفسية للإبداع وفقى في الشعر للدكتور سوييف
١٠١	الباب الثاني : الموج
١٠٣	- مقدمة
١٠٦	الفصل السادس : العينة
١٠٩	- عينات لا عينه واحدة
١١٢	- مجموعات هذه الدراسة
١١٦	- الاتصال بالكتاب
١١٦	- المجموعة المضابطة (مجموعة غير الكتاب)
١١٧	- مجموعة الاستبان
١١٨	- مجموعة المودات
١١٩	- مجموعة تحليل المضمون
١٢١	الفصل السابع : الأدوات
	الإفادة من :
١٢٠	- دراسة سوييف عن عملية الإبداع في الشعر
١٢١	- دراسة باتريك
١٢١	- دراسة كالفين تيلور
١٢٢	- اعترافات الأدباء وعطاباتهم
١٢٣	- الاستبان الذاتي
	الاستخبار :
١٢٥	- الصباغة الأولى
١٢٥	- الصباغة الثانية
١٢٥	- الصباغة الثالثة
١٢٦	- وصف الاستخبار
١٢٩	- تقنين الاستخبار
١٣٠	- (أ) الثبات
١٣١	- حساب انتافض الدخلى
١٣٢	- الاتفاق و التصحيح
١٣٥	- (ب) الصدق
١٣٥	الإتقان للدخلى
١٣٦	- بداية الاهتمام بالأدب
١٣٦	- جو الحلاء والكتابة
١٣٧	- الفكرة الأولى للقصة
١٣٧	- التفاتة والتدبر والحلار
١٣٧	- نمرة الشخصيات

١٣٨	- النصب والراحة	
١٣٨	- الاتفاق مع نوع مقبول	
١٣٩	- استخبار المجموعة الفابطة	
١٤٠	- ثبات استخبار المجموعة الفابطة	
١٤٢	- الاستخبار	
١٤٤	- زوايا الاستخبار	
١٤٤	- ثبات وصدق الاستخبار	
١٤٦	تحليل المضمون للوثائق والاعترافات	
١٤٩	- ثبات التحليل	
١٥٠	- أسلوب الدراسة الحالية	
١٥١	- ثبات التحليل	
١٥٢	- تحليل المودات	
١٥٦	- ثبات تحليل المودات	
١٥٧	الاحتمالات والتطبيق	الفصل الثامن
١٥٨	- إجراءات الاستخبار الأساسي	
١٦٠	- توزيع الاستخبارات	
١٦١	- استخبار المجموعة الفابطة	
١٦٢	- إجراءات الاستخبار	
١٦٤	- إجراءات تحليل المضمون	
١٦٤	- إجراءات تحليل المودات	
١٦٧	النتائج :	الباب الثالث :
١٦٩	- مقدمة	
١٧٤	الاستعداد والتحضير :	الفصل التاسع :
١٧٤	أولاً : الاستعداد	
١٧٥	- بداية التعلق بالأدب	
١٧٨	- تكوين العادات	
١٨٢	- توثيق المكتبات واستغلالها	
١٨٦	ثانياً : التحضير	
١٨٩	- جمع وتنمية البيانات وتسجيل المفكرات	
١٩١	- مواصلة الانجاء	
١٩٤	- اختبار وتقييم المادة المجمعة	
١٩٨	- الاختبار	

٢٠٣	التنفيذ والتوصيل	الفصل العاشر :
٢٠٤	- بدء الجلسة والتهيؤ	
٢١٠	- التخطيط	
٢١٤	- الانسجام والاندماج	
٢١٧	- التناول والمعالجة	
٢٢١	- مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الابداع	
٢٢٣	- المواصلة التاريخية	
٢٢٣	- المواصلة الادراكية	
٢٢٤	- المواصلة الحسية	
٢٢٥	- المواصلة الضمنية	
٢٢٦	- المواصلة المرحية	
٢٢٨	- المواصلة الجنسية	
٢٢٩	- الفعل بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتفكير	
٢٣٣	- عملية الابداع والجهد التنفيذي	
٢٣٦	- فعل الابداع بين المبدع والخلق	
٢٤٠		خاتمة
٢٤٠	- الاتزان النفسي	
٢٤١	- حالة النحن	
٢٤٢	- الكل قبل الاجراء	
٢٤٣	- عملية الابداع وحل المشكلات بالحاسبات الالكترونية	
٢٤٥		المراجع العربية
٢٤٨		المراجع الأجنبية
٢٥٩		الملاحق
٢٦١	- بيان وصف مجموعى الكتاب	
٢٦٢	- تحليل مضمون كتاب نشوء رواية لتيامس مان	
٢٧٣	- تحليل المسودات	

رقم الإيداع بدار الكتب

٧٩٠٢٨٩٨

ISBN ٢٠١ - ٦٩٤ - X

طبع عطايع الخبنة المصرية المعتمد للكتاب

